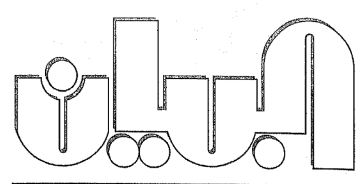


مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت - العدد 446 سبتمبر 2007



العدد 446 سبتمبر 2007

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية - الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 - هاتف الرابطة: 2518282/2510602 - فاكس: 2510603

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت

WWW.KuwaitWriters.org

البريد الإلكتروني

Kwtwriters@ hotmail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية ، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 - أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 - المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 - يفضل إرسال المادة محملة على فلوبي أو CD .
4 - موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
5 - المواد المنشورة تعبرّ عن آراء أصحابها فقط.



Al Bayan

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(446) September 2007

Editor in chief
Hamad Abdulmohsen Al Hamad

Correspondence Should be Addresses to:

The Editor,
Al Bayan Journal
P.O.Box: 34043 Audilyia - Kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel.: (Journel) 2518286 - 2518282 - 2510602

كلمة البيان:

دراسات:

قراءات:

مقالات:

أعلام:

مسرح:

شعر:

قصة:

بعض هذه المواد نشرت بدعم من "صندوق الكويت لدعم الإبداع"



أدبياتنا.. إعادة قراءات

بقلم: حمد الحمد

قبل بداية هذا الصيف زار رابطة الأدباء عدد من المثقفين الجزائريين الأشقاء، وتم اللقاء مع أعضاء الرابطة من شعراء وكتاب ومفكرين، فدارت مناقشات فكرية وحوارات في محيط قضايا العالم العربي الفكرية والسياسية.

لقد كانت فرصة مواتية لمعرفة الآخر.. ليس الآخر الأجنبي، إنما الآخر العربي، فأخبار المغرب العربي الثقافية والإبداعية يندر أن تصل إلى مشرق العالم العربي رغم امتلاء الفضاء بالقنوات الفضائية العربية، حيث أن اهتمام معظم هذه القنوات يكون بجوانب هي أبعد ما تكون عن الثقافة والفكر، ولا تخصص ولو فسحة من الوعي للإنجازات الإبداعية أو تسليط الأضواء على الإصدارات الأدبية والفكرية.

دار بيننا وبين الوفد الجزائري حوار حول آخر المستجدات الفكرية هناك، ثم عرّجنا للحديث عن الجوانب السياسية، خصوصاً عن تفجيرات إرهابية حدثت في العاصمة الجزائرية، ولقد ألمح أحد أعضاء الوفد الجزائري بأن تلك التفجيرات تعود لارتفاع نسبة البطالة، ولكن هذا المبرر لم يكن مقنعاً لدي أنا شخصياً، حيث أوضحت بأن البطالة لا تكون دائماً سبباً مقنعاً لكي يقوم إنسان بتفجير نفسه وقتل العشرات معه من الأبرياء، ولو كان هذا مبرراً مقنعاً لكان جرى في كل دول العالم من الصين إلى الهند إلى

أصغر دولة تعاني من البطالة ولكننا لم نرَ أن أولئك قاموا بتفجير أنفسهم بأجساد الأبرياء ومرافق الدولة.

وأوضحت حينها أن التفجيرات الإرهابية يقودها فكر وليس أسباب أخرى، فكثير من أدبياتنا الفكرية والدينية والتي كتبت بأقلام أناس تموج بالكثير من الأفكار والرؤى التي تقود إلى إقصاء الآخر أو حتى رفضه، وأذكر أنني قد قرأت في إحدى الصحف العربية الواسعة الانتشار أن أحد المراكز الإسلامية في لندن استلم رسالة من الدوائر البريطانية الرسمية تستفسر عن فتوى توزع من قبل أحد المراكز الإسلامية في لندن وتقول بقتل المرتد عن الإسلام، وتساءلت تلك الدوائر: هل هذا مطبق على المسلمين في بريطانيا؟ فما كان من المركز إلا أن سحب ذلك الكتيب خشية إثارة قضية أكبر.

علينا الاعتراف الآن بأن الفكر الإقصائي هو المسبب للعنف ورفض الآخر، ولو راجعنا الكثير من الأدبيات الدينية، نجد العديد من الفتاوى التي تحرم التعامل مع الآخر سواء أصحاب الديانات السماوية أو غيرهم. حتماً هذا لا يتطابق مع الإسلام الحقيقي إلا أن أفكار بعض المسلمين من المتشددين هي التي أوجدت هذا المنحى الخطير في التعامل مع الآخر.

أيضاً عندما نعود إلى كتب تفسير القرآن نجد أن أغلب المفسرين فسروا كلمة "المغضوب عليهم" أو "الضالين" المذكورة في الآيات القرآنية بأن هؤلاء النصارى واليهود رغم أن القرآن لم يذكرها صراحة.

وبينما أنا أكتب هذه الافتتاحية كنت أتابع أحداث اختطاف عدد من الكوريين في أفغانستان ومعظمهم من النساء وقتل أحدهم وهو رجل، واستغربت تعليقاً من أحد رجال الدين في بعض القنوات التلفزيونية وهو يقول بأن الإسلام يحرم قتل النساء. وكأنه يقول بأنه يحلل قتل الرجال!

السؤال الذي أطرحه هو.. هل بإمكاننا إعادة قراءات أدبياتنا الفكرية الإسلامية والقومية لحذف ما يتعارض مع ديننا الحنيف الحقيقي الذي يرفض إقصاء الآخر، والتعامل معه برفق وإنسانية على أساس التعايش السلمي بين الحضارات والأديان.

قبل ٢٠٠١/٩/١١ بسنوات كنت في كندا، وفي أحدى المكتبات رحت أقرأ كتاب بعنوان "اليهود" وهو يتحدث عن تاريخ اليهود في العالم. في مقدمة الكتاب قال الكاتب: "إن أفضل فترة عاشها أصحاب الديانة اليهودية كانت الفترات التي عاشها تحت الحكومات الإسلامية في العالم العربي" ويعني قبل القرن الماضي.

هناك الآن حركة في الولايات المتحدة وأوروبا، تقوم بها مراكز الأبحاث بهدف القيام بترجمة الأدبيات العربية، وخاصة الدينية منها والكتب المدرسية وأساليب نظم التعليم لمعرفة محتواها والبحث في ما إذا كانت هي التي تدعو إلى التشدد الأصولي والمواجهة مع الآخر.



نحو
مفهوم واضح للأسلوب

بقلم: د. بو معزة رابح
(الجزائر)

ملخص

مصطلح الأسلوب من المصطلحات البلاغية التي ارتبطت بالأدب كما ارتبطت بالعديد من الموضوعات اللغوية في الدراسات الحديثة. وقد تعددت تعريفات هذا المصطلح واختلفت الآراء قديماً وحديثاً في تحديد مفهومه حتى أصبح معناه نتيجة لذلك هلامياً غامضاً. وهذه الدراسة تهدف إلى التعرف على مفهوم الأسلوب وعلى طبيعة تكوينه وتكوين عناصره ثم الوصول إلى تحديد له موحد ثابت، يوفق بين الآراء المختلفة، وذلك من خلال دراسة التطورات التي مر بها هذا المفهوم والتعريفات المختلفة التي طرحت لمصطلح الأسلوب.

ومن خلال دراسة وتحليل المدلول اللغوي لهذا المصطلح سيكون التركيز على أبرز الآراء ووجهات النظر وبخاصة تلك التي للنقاد والبلاغيين العرب منذ بوادر نشوء البحث النقدي والبلاغي المنهجي العربي حتى ظهور الأسلوب علماً مستقلاً.

مقدمة

الأسلوب كلمة مرنة المعنى في تصور كثير من الناس فهي تستعمل لديهم للدلالة على معان متعددة تتصل بالصياغة اللفظية أو التعبير اللغوي و آداء المعاني كتابة ونطقاً، أو ترتبط بالثقافة وسعة المعرفة، فترى بعضهم يقول إن لفلان الكاتب أو المتكلم أسلوباً، ويعني بذلك أنه صاحب أدب جم وثقافة واسعة،

أو أنـه منمق الألـفـاظ أو صافي اللغة بديع التعبير طلق لبق إذا تحدث. وقد يقرأ البعض الآخر نصاً أو كتاباً لكاتب فتغرب عليه ألفاظه وعباراته أو تغمض عليه أفكاره فيصفه بأنه معقد الأسلوب. ويقرأ نصاً آخر سهل العبارات واضح المعاني فيصفه بأنه سلس الأسلوب، وقد تعجبه فكرة النص فيصفه بأنه ممتع أو رائع الأسلوب، وربما يسيء حكمه هذا على الكاتب في كل ما يكتب فيصفه بأنه كاتب سلس الأسلوب رقيقه وما إلى ذلك من صفات.. دون تحديد المبررات الكافية لحكمه أو تحديد كاف لماهية ما يعنيه.

وقد يقال إن لفلان الكاتب أساليب كتابية مختلفة، والقصد أنه يشارك في أجناس الكتابة في أنـواع أدبية مختلفة من قصة ومقالة وشعر وغير ذلك، وبهذا تدخل الفنون والأنواع الأدبية أيضاً تحت مسمى الأسلوب.. ونجد من يقول إن الشعر يقال أو مقالة تكتب في موضوعات وأغراض متعددة. أو يقول: طرح فلان موضوعه وفق أسلوب علمي، ويريد أنه عالج موضوعه وفق منهج علمي، فجعل له مقدمة وعرضاً وخاتمة أو حلله وناقشه مناقشة قائمة على الأدلة والبراهين، وجرى فيه وفق أصول البحث العلمي المعروفة.

ولقد عالج كثير من الدارسين موضوع الأسلوب والأسلوبية وأفاضوا في الحديث عن صفات الأسلوب وعن الأسلوب والكاتب، والأسلوب والشخصية، وأنواع الأساليب وأسباب اختلافها، وارتباط الأسلوب بالبلاغة، وارتباطه باللغة وما إلى ذلك من الموضوعات ذات العلاقة، ولا تنكر

> رأى أرسطو قديماً أن الأسلوب هو التعبير أو أنه وسيلة الصياغة اللفظية البليغة المؤثرة التي تقابل طريقة البرهنة في الكلام، فهو يقول: "حقا لو أننا نستطيع أن نستجيب إلى الصواب، ونرعى الأمانة من حيث هي، لما كانت بنا حاجة إلى الأسلوب ومقتضياته.

القيمة العلمية الكبيرة لكثير من هذه الدراسات، فقد وصلت بقضية الأسلوب إلى مستوى متطور جعله مهدا سابقا للدراسات اللاحقة، بل ولا زالت تلك القيمة تمهد لدراسات مستقبلية أكثر تطورا ووفاء، إلا أن مفهوم الأسلوب نفسه- على حسب ما أرى- لا زال يكتنفه كثير من الغموض أو اللبس في معظم هذه الدراسات وبخاصة الشائع منها، أو أنه لا زال يفتقر إلى مزيد من الدقة في التحديد وفي أبرز المقومات الأساسية أو العناصر الرئيسة المكونة له، وتأتي هذه الدراسة لتستعرض وتناقش أبرز التعريفات التي طرحت للأسلوب عامة وفي إطار الدراسات العربية بصورة خاصة لتكشف عما خضعت له هذه التعريفات من تطورات وماتخللها من اضطراب وتردد، و إبراز أسباب هذا الاضطراب والتردد، وصولا منها إلى تشخيص العناصر الأساسية التي يمكن أن تشترك في تكوين مفهوم محدد ثابت واضح المعالم للأسلوب يوفق بين التصورات القديمة الماضية والنظريات الحديثة ذات الصلة بهذا



لم يختلف النقاد والبلاغيون العرب قديمهم وحديثهم عن سواهم في مناقشة قضية "الأسلوب" وطرح تحديدات معينة له أو على الأقل في الإشارة إليه ضمن موضوع آخر متعلق به.

المفهوم، كما يوفق بين المعنى اللغوي والاصطلاحي لكلمة " أسلوب".

وفي مبتدإ الأمر يحسن بنا أن نقف عند مفهوم الأسلوب في تناول الغربيين:

لقد رأى أرسطو قديماً أن الأسلوب هو التعبير أو أنه وسيلة الصياغة اللفظية البليغة المؤثرة التي تقابل طريقة البرهنة في الكلام، فهو يقول: "حقاً لو أننا نستطيع أن نستجيب إلى الصواب، ونرعى الأمانة من حيث هي، لما كانت بنا حاجة إلى الأسلوب ومقتضياته، ولكان علينا ألا نعتمد في الدفاع عن رأينا على شيء سوى البرهنة على الحقيقة، ولكن كثيراً ممن يصغون إلى براهيننا يتأثرون بمشاعرهم أكثر مما يتأثرون بعقولهم، فهم في حاجة إلى وسائل الأسلوب أكثر من حاجتهم إلى الحجة(١) . وفي معرض حديثه عما يحتاجه الخطيب من مهارات

أو وسائل يقول: " يراعي في قوله (أي الخطيب) ثلاثة أشياء: أولها وسائل الإقناع، وثانيهما الأسلوب أو اللغة التي يستعملها، وثالثها ترتيب أجزاء القول"(٢).

وهذا القول كما هو ظاهر يوحي بأن الأسلوب هو نوع اللغة التي يستخدمها المتكلم أو الصياغة اللغوية على عمومها أو العبارات والتراكيب التي يختارها للتعبير عن أفكاره، وبهذا فإن معنى الأسلوب لدى أرسطو لم يعد محدداً بشكل دقيق وثابت وإن كان السياق العام لحديثه عن الأسلوب الخطابي والأسلوب الشعري يوحي بأنه يعني بالأسلوب المفهوم الأول الذي تقدم ذكره، ولذلك فقد جعل الأسلوب مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالخطابة واعتبره أحد وسائل إقناع الجماهير(٣).

وقد تطور مفهوم الأسلوب في الأدب الأوروبي واتسع مدلوله لأكثر من اللفظ والمعنى من حيث كونهما مؤتلفين معا مرتبطين ببعضهما ارتباط الجسد بالروح

أو ارتباط الشيء بظله، وأصبح يشمل كل العناصر التي ترتبط وتتشابك في وحدة كاملة وتؤلف عملاً فنياً، لم يعد الأسلوب كالثوب الذي يلبسه الإنسان وإنما هو عظمه ودمه وكل جسده(٤).

ورأى بعض من المفكرين ضرورة عزل كل من المنشيء والمتلقي جانبا والاهتمام بالنص ذاته ووصفه أو الحكم عليه من خلال مقارنته أو قياسه بما يماثله في السياق، ثم النظر إلى ما يضيفه من عناصر جديدة وسمات لغوية متميزة يتجاوز بها الصور المعيارية، وعلى ضوء ذلك عرفوا الأسلوب بأنه انحراف عن النمط المعياري المنظور له على أنه نمط معياري، أو أنه إضافات له، أو خواص متميزة " متضمنة في السمات اللغوية

تتنوع بتنوع البيئة والسياق"(٥). إن هذا المبدأ يلتقي مع مبدأ التجاوز أو المجاوزة الذي يبتني على تصور خط محوري يمثل المعدل العادي للاستخدام اللغوي واعتبار مجاوزة هذا الخط المحوري الافتراضي بداية الأسلوب، ومع ما أشار إليه رولان بارت ضمن حديثه عما سماه بـ" درجة الصفر في الكتابة "؛ حيث رأى أن الأسلوب هو هروب من السمات العامة في الأجناس والأنواع الأدبية لتحقيق السمات العامة في الأجناس والأنواع الأدبية لتحقيق السمات الفردية للمؤلف التي يفترض أن تبدو كأنها صادرة من أعماق جسد المؤلف وروحه هو ذاته ومعبرة عن فرديته(٦)، وإن كان مفهوم المجاوزة عند رولان أوسع من حيث المدلول، لأنه يشمل الاستخدام اللغوي والسمات العامة الأخرى التي تدخل أو تشترك عادة في تكوين النص.

وذهب بعضهم إلى أن من المصطلحات البلاغية التي ارتبطت بالأدب هو:" اعتبار الأسلوب استعمالا خاصا للغة يقوم على استخدام عدد من الإمكانات والاحتمالات المتاحة، والتأكيد عليها في مقابل إمكانات واحتمالات أخرى، وإن الوسيلة الأساسية لتمييزه إنما هي المقارنة سواء أكانت مقارنة صريحة أم ضمنية "(٧). والواقع أن هذا القول لا يوفق بين الآراء المذكورة لأنه يركز الاهتمام على العناصر الصياغية من خلال ما سبق يمكننا القول إن الدارسين الأوروبيين لم يتوصلوا إلى مفهوم أو معنى ثابت موحد للأسلوب وإن ارتبط بالصياغة اللفظية والصفات اللغوية الشكلية

يصرح الجاحظ بأن : "أحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره و معناه ظاهر في لفظه ، و كان الله عز وجل قد ألبسه من الجلالة ، و غشاه من نور الحكمة على حسب نية صاحبه و تقوى قائله .فإذا كان المعنى شريفاً و اللفظ بليغاً و كان صحيح الطبع بعيداً من الاستكراه، و منزهاً عن الاختلال مصوناً من التكلف، صنع الغيث في التربة الكريمة ".

للكلام لدى غالبية القدامى منهم، أما في الأدب الأوروبي الحديث فيبدو أنه أصبح أكثر تشعباً والتباساً وتعقيداً من أن يعبر عنه في إطار لفظي محدد، وربما كان ذلك من الدواعي لنشوء الأسلوبية أو علم الأسلوب وتطور قضاياه . فعلى الرغم من كثرة ما ألف حول الأسلوب والأسلوبية إلا أن معنى الأسلوب لا زال.

يبدو كأنه لغز محير تلهث الأفكار وراءه لتعرف سره وتدرك حقيقته، ومن ذلك فليس من الغريب أن يرى رولان بارت الأسلوب من زاوية معينة أنه:" أشبه بنفحة الزهر القادمة من الطبيعة، يتم التمتع بها دون أن يلتمس لها بالضرورة معنى (٨). وهذا التعدد والتردد في تعريف الأسلوب وتحديد معناه وارتباطاته وملابساته نشهده في الأدب العربي قديمه وحديثه، كما نشهده في الأدب الأوروبي وإن كان موضوع الأسلوب قد حظي بمكانة ونال من الاهتمام والاستقلال في

بدأت بوادر الاهتمام بقضية الأسلوب من قبل الدارسين العرب في العصر الحديث منذ أواخر القرن التاسع عشر تقريباً. ويكفينا أن نشير وبصورة موجزة تتلاءم مع حجم أبرز الدراسات التي شاركت في تطوير بحث قضية الأسلوب وفي بلورة مفهومه، أو كشفت عن التذبذب والاضطراب في فهمه وتحديده أو عن أسباب هذا التذبذب والاضطراب.

الأدب الأوروبي ما لم يحظ به ويناله في الأدب العربي.

مفهوم الأسلوب في تناول النقاد العرب القدامى:

لم يختلف النقاد والبلاغيون العرب قديمهم وحديثهم عن سواهم في مناقشة قضية

" الأسلوب" وطرح تحديدات معينة له أو على الأقل في الإشارة إليه ضمن موضوع آخر متعلق به. فقد أسهم القدامى منهم في تعريف الأسلوب وطرحوا تحديدات ومفاهيم عديدة له وإن لم يتعمقوا في بحثه على نحو ما عمل بعض النقاد والمتخصصين في العصر الحديث، وهذه الأقوال والتحديدات والإشارات التي شارك بها هؤلاء في بحث قضية الأسلوب لم يجمعها كتاب ولم يؤلف بينها موضوع، وإنما نجدها مشتتة في كتب البلاغة وكتب النقد والأدب والمؤلفات التي بحثت قضية إعجاز القرآن، و كثيرا ما نجدها ترتبط بقضايا مثل قضية اللفظ والمعنى أو الشكل والمضمون وقضية النظم وما إلى ذلك، لارتباط الأسلوب في أذهان غالبية هؤلاء النقاد بالجانب اللغوي وبمسألة الصياغة على نحو ما كان لدى بلغاء اليونان ورجال النقد والبلاغة الأوروبيين الشكليين الذين جاؤوا فيما بعد. وإن كانت بعض الجوانب المختلفة والتطورات التي يمكن أن تميز النقاد العرب في طريقة تناولهم وتحليلهم لمعنى الأسلوب.

فقد تحدث عدد من العلماء الذين بحثوا في مسألة إعجاز القرآن وعلومه عن الأسلوب، وهذه الأحاديث لئن لم تتضمن تحديداً واضحاً له، فإنها يمكن أن توحي بأرائهم فيه وبما يشبه التحديد لعناصره المكونة. فمن خلال ما تحدث به كل من ابن قتيبة والخطابي وفخر الدين الرازي يمكن أن يخرج القارىء بمفهومٍ متقاربٍ للأسلوب وإن لم يكن متكاملاً متبلوراً. فالأسلوب لدى كل من هؤلاء يعني " طريقة اختيار الألفاظ والعبارات الملائمة للتعبير عن المعاني العقلية وتجسيد الأفكار ونقل الصور الذهنية والأحاسيس التي تتأثر بها النفس"، فالأسلوب هنا مرتبط بالصور الذهنية والمعاني التي ينتجها أو يصورها العقل والموقف النفسي،إلا أنهم في الحقيقة يؤكدون على أهمية الجانب الدلالي والصياغة اللفظية، ويجعلونها المقياس الأساسي في الحكم على الأسلوب. وقد أشار ابن قتيبة إلى ارتباط الأسلوب بالهدف أو الموقف الشخصي، كما أشار فخر الدين الرازي إلى ناحية جديرة بالاهتمام،

وهي أن الصورة الذهنية في الأسلوب لها طابعها المتفرد في كل جنس من أجناس الكلام(٩). وفي هذا ربط للأسلوب بالجنس الأدبي وربط بعيد بالشخصية أيضاً.

وربط محمد بن الطيب الباقلاني بين الأسلوب وشخصية المنشىء قبل الرازي وأشار إلى تمايز الأساليب واختلافها باختلاف الشخصيات وإمكانية إدراك هذا الاختلاف وتعيين شخصية المتكلم من خلال أسلوبه (١٠)، وإذا كان لم يبين طبيعة انعكاس شخصية المتكلم على أسلوبه ويوضح العناصر الأساسية أو الصفات الذاتية التي تؤدي إلى ظهور الطابع الشخصي الخاص على الأسلوب، فإنه أكد على أهمية قدرة المنشىء على الإفصاح عما في النفس من أغراض وأحاسيس، كما أكد على أهمية البراعة الفنية في انتقاء الألفاظ والعبارات وصياغتها واستخدامها لتصوير المعاني والأفكار بشكل يشد القارىء ويثير إعجابه. إذ إنه رأى أن النطق عملية فنية تجسد بها أو من خلالها مشاعر الناطق وأفكاره. فهي تحتاج إلى براعة خاصة وذوق وقدرة على الرسم بالكلمات. فالنطق مثله مثل الخط وقد " شبهوا الخط والنطق بالتصوير، وقد أجمعوا على أن من أحذق المصورين من صور لك الباكي المتضاحك، والباكي الحزين، والضاحك المتباكي، والضاحك المستبشر، وكما أنه يحتاج إلى لطف يد في تصوير هذه الأمثلة فكذلك يحتاج إلى لطف في اللسان والطبع في تصوير ما في النفس للغير"(١١).

ولقد سبق الجاحظ كلا من الباقلاني وفخر الدين الرازي في ربط الأسلوب بشخصية صاحبه، وإن كان بصورة غير مباشرة، حيث تحدث عن العلاقة الوثيقة التي تربط الكتاب بمؤلفه وتربط الكلام بشخصية وروح منشئه. يقول تحت عنوان (مقياسه بين الولد والكتاب):" واعلم أن العاقل إن لم يكن بالمتتبع، فكثيراً ما يعتريه من ولده، أن يحسن في عينه منه المقبح في عين غيره، فليعلم أن لفظه أقرب نسباً منه من ابنه، وحركته أمس به رحماً من ولده؛ لأن حركته شيء أحدثه من نفسه وبذاته، ومن عين جوهره فصلت، ومن نفسه كانت، وإنما الولد كالمخطة يتمخطها، والنخامة يقذفها، ولا سواء إخراجك من جزئك شيئا لم يكن منك، وإظهارك حركة لم تكن حتى كانت منك. ولذلك تجد فتنة الرجل بشعره، وفتنته بكلامه وكتبه، فوق فتنته بجميع نعمته"(١٢).

أما السكاكي وهو أحد مصنفي البلاغة البارزين فلم يختلف عن الباقلاني كثيراً من حيث تأكيده على الصياغة اللفظية الفنية واعتبارها الواجهة الرئيسة للأسلوب، فهو يرى أن معيار الجودة في الأسلوب هي الخواص التعبيرية ومدى تأثيرها على المتلقي، ولئن كان هذا الرأي يشير إلى ناحية مهمة، وهي ربط الأسلوب بموقف المتلقي إلا أن هذه الناحية لا تبرز متبلورة ثابتة. ثم إن ارتباط الأسلوب بالصياغة اللفظية لا يبقى لدى السكاكي مفهوما ثابتاً؛ فهو يصور لنا الأسلوب أحياناً على أنه المنهج أو المسلك في التصنيف أو عرض أجزاء موضوع ما أو طريقة أداء المعاني(١٣).



وقد تطرق بدر الدين الزركشي في كتاب "البرهان" إلى ذكر الأسلوب ضمن حديثه عن أساليب القرآن، وتحدث عن ارتباط اللفظ بالمعنى وعدم إمكان فصل أحدهما عن الآخر، كما ألمح إلى إلى أن هناك عناصر أخرى غير لغوية تشترك في تكوين الكلام غير اللفظ والمعنى، ولكنه لم يبينها، فصرح بأن" اللفظ مادة الكلام الذي منه يتألف، ومتى أخرجت الألفاظ عن أن تكون موضوعا خرجت عن جملة الأقسام المعتبرة؛ إذ لا يمكن أن توجد إلا بها"(١٤).إضافة إلى ذلك فقد فصل بين المعنى والأسلوب، فقال:" وشذ بعضهم فزعم أن موضع صناعة البلاغة فيه (أي القرآن) إنما هو المعاني، فلم يعد الأساليب البلاغية، والمحاسن اللفظية"(١٥)، وهذا القول يعني أنه يرى أن المعنى شيء، واللفظ شيء أيضا. بينما الأسلوب شيء آخر لا يستبعد أن يكون قد قصد به الصياغة الفنية للكلمات والتراكيب اللفظية.

ورغم اظطراب مفهوم الأسلوب لدى السكاكي وغيره من مصنفي ورجال البلاغة أمثال يحيى بن حمزة العلوي وابن سنان الخفاجي(١٦)، ورغم ما أشار إليه أو صرح به بعض الباحثين العرب القدامى الذين سلف ذكرهم من جوانب مهمة تتعلق بقضية الأسلوب، فإن المفهوم السائد للأسلوب لم يتجاوز في الواقع" طريقة اختيار وانتقاء الألفاظ وصياغتها لأداء المعاني والتعبير عن الأغراض والأحاسيس والمواقف النفسية الخاصة " أو " الصياغة الفنية للألفاظ والتراكيب اللغوية للتعبير عن المعاني والأفكار والأغراض". فالتعبير اللفظي هو الركيزة الأساسية وهو المحل، وهو الجوهر الأساس في الأسلوب.

وقد لخص لنا ابن رشيق القيرواني آراء غالبية سابقيه ومعاصريه من النقاد والبلاغيين في الأسلوب على نحو ما عمل في كثير من القضايا النقدية البارزة. واللافت للانتباه أنه أضاف أشياء جديرة بالاهتمام. حيث ذكر " الأسلوب " في معرض حديثه عن النظم الشعري ورأي الجاحظ فيه. و من خلال قراءة ما ذكره الجاحظ و ما طرحه القيرواني من تعليقات على الموضوع يستفاد أن الأسلوب عند كلا الناقدين هو الصياغة اللفظية و ما يرتبط بها من تلاحم أجزاء العبارات

و سهولة مخارج الألفاظ و خفتها و عذوبتها و حسن سبكها و انجذاب الأسماع إليها (١٧) .و بعبارة أخرى تأثر السامع بها في عناصرها الشكلية، و هذا الرأي في الأسلوب يمكن أن يكون ممثلاً لآراء كثير من النقاد و علماء البلاغة في الفترة ما بين زمن الجاحظ و زمن ابن رشيق، و بعض من سبق ذكره كالباقلاني و ابن سنان الخفاجي ، وليس بغريب أن يسود مثل هذا المفهوم في هذه الفترة. فقد كان أكثر النقاد آنذاك كما يقول ابن رشيق نفسه " على تفضيل اللفظ على المعنى "و إن العلماء الحذاق يقولون :إن " اللفظ أعلى من المعنى ثمناً، و أعظم قيمة، و أعز مطلبا، فإن المعاني موجودة في طباع الناس يستوي الجاهل فيها و الحاذق ، ولكن العمل على جودة الألفاظ بحسن السبك ، و

صحة التأليف ، ألا ترى لو أن رجلاً أراد في المدح تشبيه رجل لما أخطأ أن يشبه في الجود بالغيث و البحر ، و في الإقدام بالأسد ، وفي المشاء بالسيف ، وفي العزم بالسيل، و في الحسن الشمس، فإن لم يحسن تركيب هذه المعاني في أحسن حلاها من اللفظ الجيد الجامع للرقة و الجزالة و العذوبة و الطلاوة و السهولة و الحلاوة لم يكن للمعنى قدر " (١٨) .

وإن الرأي السابق يمكن أن يكون امتدادا لرأي الجاحظ الذي قرر من قبل أن "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي و العربي و البدوي و القروي و المدني و إنما الشأن في إقامة الوزن و تخير اللفظ " (١٩) و جعل العبرة بصفاء اللفظ و سهولته و حسن انتقائه و حسن وجودة السبك وصحة الطبع . هذه الفكرة تبناها الجرجاني و الآمدي (٢٠) و لكن على الرغم مما يبدو من خلال النصوص السابقة من احتفال كل من الجاحظ و ابن رشيق بالجانب الشكلي من الكلام فإن هناك أيضا ما يظهر اهتمام هذين الناقدين بالمعنى و عدم التفريق بينه و بين اللفظ في القيمة و الاعتبار .

يصرح الجاحظ بأن : "أحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره و معناه ظاهر في لفظه ، و كان الله عز وجل قد ألبسه من الجلالة ، و غشاه من نور الحكمة على حسب نية صاحبه و تقوى قائله .فإذا كان المعنى شريفاً و اللفظ بليغاً و كان صحيح الطبع بعيدا من الاستكراه، و منزها عن الاختلال مصوناً من التكلف، صنع الغيث في التربة الكريمة " (٢١). إن هذا التصريح يدل على أن قيمة اللفظ مرتبطة في منظور الجاحظ بقيمة معناه ارتباطاً وثيقاً، كما أن المعيار فيه هو الجانب التأثيري لهذا المعنى . و يصرح ابن رشيق بهذا الارتباط الوثيق الذي أقره الجاحظ بقوله : " اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم ، يضعف بضعفه و يقوى بقوته ، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج و الشلل و العور و ما أشبه ذلك من غير أن تذهب الروح ، ذلك أوفر حظا، كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح ، و لا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ ، و جريه فيه على غير الواجب ، قياسا على ما قدمت من أدواء الجسوم و الأرواح ، فإن اختل المعنى كله وفسد بقي اللفظ مواتا لا فائدة فيه ، و إن كان حسن الطلاوة في السمع كما أن الميت لم ينقص من شخصه شيء في رأي العين إلا أنه لا ينعم به ولا يفيد فائدة و كذلك إن اختل اللفظ جملة و تلاشى لم يصح له معنى لأننا لا نجد روحاً في غير الجسم البتة " (٢٢). و إذن فاللفظ و المعنى أو العبارة و الفكرة كل لا يتجزأ عند كلا الناقدين . ووفقاً لذلك فإنه لا يمكن أن يكون الأسلوب في المفهوم الحقيقي لكل من الناقدين هو العبارة وحدها، و إنما هو العبارة مرتبطة بالفكرة أو المعنى لأنه لا انفصال بين الاثنين ، هذا ما يمكن استخلاصه من تصريحات الرجلين رغم ما تخللها من اضطراب أو اكتنفها من غموض .

إن هذه الفكرة لم تتبلور بشكل كاف لدى أي من الناقدين، و إنما تبلورت و

برزت بشكل واضح متطور لدى عبد القاهرالجرجاني فيما بعد.

حيث ربط هذا الأخير مفهوم الأسلوب بنظرية النظم التي عرف بها و تميز بتحليله و مناقشته لها ، فقد عرف الأسلوب بأنه : " الضرب من النظم و الطريقة فيه "(٢٣) . والنظم في حقيقته عند الجرجاني ليس تركيب الألفاظ أو نظمها و إنما هو تصوير و نظم المعاني قبل كل شيء ، و إنما الألفاظ عاكسة و مجسدة لها: " لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني و ترتبها على حسب ترتيب المعاني في النفس، فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض ،و ليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى شيء كيف جاء واتفق " (٢٤) ، و أن ما أطلق عليه البلاغيون الصياغة أو النسج أو الوشي، و ما أطلق عليه الجرجاني النظم لا يقصد به تركيب الألفاظ أو بناؤها على نسق معين لأنك – كما يقول الجرجاني نفسه " إن أردت الحق لا تطلب اللفظ بحال و إنما تطلب المعنى ، و إذا ظفرت بالمعنى فاللفظ معك وإزاء ناظرك "(٢٥).

فالتركيب أو الصياغة أو النظم يكون للمعاني ، و بهذا يصبح الأسلوب عند الجرجاني ، معاني أو أفكار نظم أو تصوير ذهني لهذه الأفكار (أو بتعبير آخر الهندسة الداخلية لها) + ألفاظ أو تراكيب لغوية مصوغة تجسد االمعاني. و بناء على ذلك فإن الأسلوب هو:" نظم أو تأليف أو تصوير المعاني في ذهن ثم استغلال الإمكانيات اللغوية و النحوية للتعبير عنها أو تجسيدها ".

لقد ربط الجرجاني الأسلوب بالعناصر أو الصفات الثلاث المذكورة، كما أنه أشار إلى ارتباطه بالحالة النفسية للمنشىء و ذلك بقوله : " لأنك تقتفي في نظمها (أي الألفاظ) آثار المعاني و ترتبها على حسب ترتيب المعاني في النفس " (٢٦).و هذا كله على حسب ما أعتقد لم يسبق الجرجاني إليه أحد ممن تعرضنا لذكرهم .

" **إن أساليب الشعر تتنوع بحسب مسالك الشعراء في كل طريقة من طرق الشعر، ويحسب تصعيد النفوس فيها إلى حزونة الخشونة أو تصويبها إلى سهولة الرقة**

أو سلوكها مذهباً وسطاً، بين ما لان وما خشن من ذلك، فإن الكلام منه ما يكون موافقاً لأغراض النفوس الضعيفة الكثيرة الإشفاق مما ينوبها أو ينوب غيرها، ومنه ما يكون موافقاً لأغراض النفوس الخشنة القليلة المبالاة بالأحداث، ومنه ما يكون موافقا للنفوس المقبلة على ما يبسط أنسها المعرضة عما.. به كلام الفريقين". ثم يقول حازم معقباً فيما يطلق عليه بالإضاءة " فالكلام بحسب هذه الأنحاء المتركبة في الأسلوب ثلاثة أساليب ينحى بالكلام فيها بحسب البساطة والتركيب عشرة أنحاء يختلف الناس فيما تميل بهم أهواؤهم إليه من ذلك بحسب احتلاف طباعهم، وتلك الأنحاء هي:

١- أن يكون أسلوب الكلام مبنياً على الرقة المحضة.

٢- أو على الخشونة المحضة"(٢٧).

وهكذا يستمر في تعداد الأنحاء التي ذكرها. فهذا النص لا يوجب

بأن حازما يعني بالأسلوب التأليفات المعنوية فحسب، وإنما طريقة تأليف الكلام كلا لا يتجزأ بما فيه التأليفات المعنوية وهذا الأمر لا يبعد وبخاصة أن حازماً صرح في مجال آخر بما يفيد أن التأليفات المعنوية في اعتقاده مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالعناصر الأخرى المكونة للكلام، وهي كما رآها المعنى، وطريقة تأليفه التي أطلق عليها "الأسلوب"، ثم اللفظ وطريقة صياغته أو كما أطلق عليها " النظم"(٢٨)حتى ليكاد يفهم من سيلق حديثه أن سامع الكلام أو قارئه لا يمكنه أن يحكم على هيئة تأليف المعاني منفصلة.

ولقد كان ابن خلدون أكثر إدراكاً وفهماً لمعنى الأسلوب وأكثر دقة وتحديداً في التعبير عن هذا المعنى ممن سبق من النقاد والباحثين. "ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل هذه الصناعة – صناعة الشعر– وما يريدون بها في إطلاقهم، فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي تفرغ فيه"، ووجود هذا المنوال وتكوينه " إنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتضمة كلية، باعتبار انطباقها على تركيب خاص. وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويخرجها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصا كما يفعله البناء في القالب بحصر التراكيب الوافية بمقصود الكلام، أو يقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه(٢٩).وبناء على ذلك فإن الأسلوب هنا يتألف من:

١- صور وأفكار ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها.

٢- تصميم وسبك هذه الصور والأفكار في الخيال أو الذهن ووضعها في قالب تجريدي عقلي.

٣- انتقاء العبارات والتراكيب اللفظية المناسبة للصور أو الهيئات العقلية المجردة.

٤- سبك وصياغة العبارات بشكل يتناسب أو يتطابق مع الصورة الموجودة في الذهن.

الدارسون العرب المحدثون ومفهوم الأسلوب:

خص موضوع الأسلوب في العصر الحديث كما سبق القول بجانب كبير من اهتمام الدارسين والنقاد العرب المعاصرين وبخاصة بعد أن احتل هذا الموضوع مكانة بارزة بين موضوعات النقد والبلاغة في الآداب الأخرى غير العربية.

وقد بدأت بوادر الاهتمام بقضية الأسلوب من قبل الدارسين العرب في العصر الحديث منذ أواخر القرن التاسع عشر تقريباً. ويكفينا أن نشير وبصورة موجزة تتلاءم مع حجم أبرز الدراسات التي شاركت في تطوير بحث قضية الأسلوب وفي بلورة مفهومه، أو كشفت عن التذبذب والاضطراب في فهمه وتحديده أو عن أسباب هذا التذبذب والاضطراب.

تحدث حسين المرصفي (ت١٨٩٠م) في كتابه "الوسيلة الأدبية" ، الذي صدر عام ١٢٩٢هـ/ ١٨٧٥م عن موضوع الأسلوب ضمن حديثه عن صناعة الشعر، وعرض آراء ابن خلدون في ذلك ، إلا أنه لم يزد كثيراً عن ما جاء به ابن خلدون من آراء وأفكار تتعلق بموضوع الأسلوب، ولم يحلل آراء ابن خلدون تحليلا يصل به إلى وجهة نظر محددة حول معنى الأسلوب وإنما دار معظم حديثه على ما يحتاج إليه لتنمية وتطوير الأسلوب ملكة خاصة في نظم الكلام وإنشائه، ثم على العلاقة بين الأسلوب والشخصية، وأثر بعض الصفات النفسية والتكوينية الجسيمة على بناء الأسلوب، كما تطرق إلى الحديث عن اختلاف الأسلوب باختلاف غرض المنشىء وأثر ذلك على المتلقي، وربط بين الأسلوب وعملية الصياغة اللفظية والتراكيب والعبارات اللغوية. أما طبيعة الأسلوب نفسه وماهيته وعناصره المكونة فقد بقيت عائمة ملتبسة في ذهن المرصفي.

وبعد المرصفي بحث كل من مصطفى صادق الرافعي في كتابه " إعجاز القرآن" وأمين الخولي في كتابه " فن القول" موضوع الأسلوب. وقد شارك كل منهما ببحثه في تطوير وإيضاح بعض جوانب الموضوع، وخاصة فيما يتعلق بدواعي اختلاف الأسلوب ووسائل تحسينه، وخصائصه الإيجابية وما إلى ذلك. إلا أنه لم يخرج أي منهما بمفهوم للأسلوب محدد الأبعاد واضح المعالم والعناصر؛ ولا يبعد أن يكون ذلك بسبب وقوع كل من الكاتبين بين تيارين مختلفين، تيار قديم، متأثر بالبحوث البلاغية العربية القديمة التي تربط الأسلوب بالجانب الشكلي كبحوث الجاحظ والعسكري ومن حذا حذوهما، وتيار النقد الحديث المتأثر بالآراء والاتجاهات الحديثة التي ظهرت في بداية النهضة وآراء الكتاب والأدباء الرومانسيين بصورة خاصة. لقد ظهر تأثر كل من الكاتبين بهذين التيارين في ربطهما للأسلوب بالجانب البياني اللفظي تارة وبالجانب الفكري أو بالتكوين البايولوجي للإنسان والمواقف والأغراض الشخصية تارة أخرى. ونتيجة لذلك فقد كل من الكاتبين موقفه الذاتي ورأيه الشخصي ولجأ إلى الأحكام المضطربة والتعريفات الهلامية التي تفضي إلى تحديد مفهوم واضح للأسلوب"(٣٠).

وقد أفرد أحمد حسين الزيات في كتابه "دفاع عن البلاغة" الذي ناقش فيه رسالة البلاغة ووسائلها فصلاً خاصاً لموضوع الأسلوب عرف فيه الأسلوب وتحدث عن طبيعة تكوينه وعناصره وخصائص الجودة فيه ووسائل تطويره، وكان في تعريفه وحديثه خاضعاً هو الآخر لتيارين، تيار قديم يمثله بالدرجة الأولى أبو هلال العسكري ونظرياته ومفاهيمه التي تميل إلى ترجيح اللفظ على المعنى ثم عبد القاهر الجرجاني ونظريته في النظم ومفاهيمه التي تميل إلى المعادلة بين الشكل والمضمون، وتيار جديد يمثله عدد من الأدباء الأوروبيين الشكليين مثل لابروبير وشاتوبريان وفلوبير. ولقد عرف الزيات الأسلوب في مبدأ حديثه بأنه: " مظهر الهندسة الروحية لهذه الملكة (يعني ملكة البلاغة) يبرزها

للعيان، ويصل بينها وبين الأذهان، وينقل أثرها المضمر إلى الأغراض المختلفة والغايات البعيدة"(٣١) ويعلق الزيات على هذا التعريف موضحاً بقوله:" وإن البلاغة التي نعنيها هي البلاغة التي لا تفصل بين العقل والذوق، ولا بين الفكرة والكلمة، ولا بين المضمون والشكل: إذ الكلام كائن حي روحه المعنى وجسمه اللفظ . فإذا فصلت بينهما أصبح الروح نفساً لا يتمثل، والجسم جماداً لا يحس"(٣٢). وكما هو واضح فإن الزيات يعيد لنا فكرة ابن أثير في ربط اللفظ بالمعنى أو الشكل بالمضمون. ويعود الزيات ليعرف لنا الأسلوب بأنه: " طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ وتأليف الكلام"(٣٣)، وعبارة " تأليف الكلام" تعني عنده تركيب الألفاظ وسبكها على الوضع الذي يرتضيه العقل وذلك مرادف عنده لمعنى كلمة

" الصورة"، التي تكاد تقابل عبارة (النظم) عند الجرجاني. فالزيات عندما يحلل معنى الصورة يعيد لنا نظرية الجرجاني التي تربط بين ترتيب المعاني في الذهن وتركيب الألفاظ والعبارات الدالة عليها، وعلى أساس من تعريفه لمعنى عبارة

" تأليف الكلام" وعبارة الصورة يصبح الأسلوب عنده مكوناً من: التأليف الذهني للفكرة + اختيار الألفاظ على الشكل الذي يرتضيه الذوق + الصياغة اللفظية الموافقة للصياغة الذهنية. ليكون الزيات في التعريف السابق وفي تحليله له لا يدخل إنتاج الفكرة وتوليدها في تكوين الأسلوب.

وقد شغل عدد من الأدباء بالحديث عن الأسلوب أو بالتساؤل عن ماهيته وجوهره وطريقة تكوينه، وكان من جملة هؤلاء توفيق الحكيم، الذي احتفل بأمر الأسلوب وظل باحثاً عن معناه في كثير من التردد والحيرة، ولم يكن مصدر ذلك التردد وتلك الحيرة في الحقيقة إلا تأثره هو الآخر بالتيار الشكلي القديم والتيار الحديث الذي لم يتضح مساره وتصارع هذين التيارين في نفسه.

إذ نجده يقول ": لقد تبين لي بعد طول الجري والجهد أن الأسلوب أحياناً حجة الكاتب الذي لا يجد ما يقول.. إن الذي عنده ما يقول للناس يخرج بكل بساطة ما لديه من كنوز.. لا يحفل أسلوب التقديم، ويتكلف الوضع المسرحي في الإعطاء إلا ذلك الذي يعطي شيئاً تافهاً. ما الأسلوب إلا تلك الآلة الصناعية التي نتوسل بها للوصول إلى الحقيقة، ولكن ما أروع الحقيقة لوتفجرت وحدها من أعماق القلب الصادق، في كلمات بسيطة. لهذا كان الأسلوب أحياناً كل أدب أولئك الذين لا يحملون في جعبتهم ما ينفع الناس(٣٤)، ومن الواضح هنا أن الحكيم لا يعني بالأسلوب سوى طريقة أداء الأفكار والمعاني والصياغة اللفظية المنمقة

أو المتصنعة أو ما اصطلح عليه الأدباء الشكليون العرب القدامى بالسبك

أو الكسوة أو التوشيح.. ومع أن ذا هو المفهوم السائد في عصره حسب اعترافه إلا أنه يبدو مقتعاً بأن هذا هو المعنى الحقيقي للأسلوب ويظل يبحث في حيرة عن معنى آخر له. يقول مخاطباً صديقه الفرنسي:" ولكن



الأسلوب.. الأسلوب.. لطالما شغلتك بالحديث معي عن الأسلوب الفني الذي أبحث عنه.. أين أجده أخيراً؟... ومع ذلك في ذهني أنه قد يكون على مقربة مني دون أن أشعر.." (٣٥).

نحو إيجاد مفهوم موحد للأسلوب:

الأسلوب كما تعرفه كتب اللغة هو الطريق الممتد أو المذهب أو الوجه أو الفن. فيقال: أخذ فلان في أساليب من القول، أي أفانين وطرقاً منه ، كما يقال للوجهة أو الطريقة التي يسلكها السالك أسلوب(٣٦).

إذا أخذنا الأسلوب بمعناه اللغوي " الطريق الممتد" أو " المسلك" كما هو سائد في معظم المعاجم اللغوية العربية وحللنا هذا المعنى وجدنا فيه ما يمكن أن يوضح حقيقة الأسلوب من حيث ارتباطه بلغة التعبير اللفظي الإنساني.

وإن حقيقة أو طبيعة " الطريق" تدخل فيها عدة اعتبارات: إذ إن الطريق ممر

أو مسلك تشترك في تكوينه أو تحقيقه عدة عناصر أو مراحل، تبدأ بـ:

١- فكرة الربط أو التوصيل بين نقطتين أو هدفين معينين.

٢- رسم صورة ذهنية ملائمة لهيئة وشكل هذا التوصيل أو الربط.

٣- اختيار المواد الصالحة المناسبة لتحقيق وتنفيذ فكرة وهيئة الربط.

٤- التنفيذ في وضع المواد الصالحة في أماكنها الملائمة.

وإننا عندما نتحدث أو نكتب فإننا نقوم بإيصال أفكارنا أو تجاربنا وخبراتنا أو المعلومات التي نختزنها في أذهاننا إلى الغير،و إننا نكون قد مررنا في تكويننا لهذا الطريق بأربع مراحل هي:

١- توليد فكرة ما أو اختيارها من بين الأفكار المختزنة في الذهن لغرض إيصالها إلى الآخرين، وقد تكون تجربة وجدانية تفاعلت وتكونت في النفس. إن ذهن كل من المنتج " المتكلم" والمتلقي " السامع أو القارىء" هنا هما الهدفان اللذان يراد الربط بينهما.

٢- تصوير عناصر وأجزاء هذه الفكرة أو التجربة من قبل صاحبها، ثم تصويرها وترتيبها في الذهن أو المخيلة على الشكل الذي يراد إبرازها فيه، أو بعبارة أخرى هندستها وتصميمها داخليا ووضعها في قالب تجريدي ذهني وإعدادها للخروج من الذهن بشكل معين.

٣- اختيار الألفاظ والعبارات التي تتلاءم مع ما نريد أن نوصله من معلومات وأفكار أو نريد أن نوحي به من أحاسيس وتجارب. أو بعبارة أخرى انتقاء قوالب وتراكيب لفظية معينة من مفردات اللغة المختزنة في الذاكرة للصور والتراكيب المعنوية التي صممت وبنيت في الذهن أو جسدت في الخيال.

٤- وضع الألفاظ والتراكيب اللغوية التي تم اختيارها في نسق معين

أو صياغة معينة تتفق مع قواعد اللغة. وبذلك يتم تجسيد الفكرة أو التجربة

في إطارها أو عالمها الحسي، المرئي أو المسموع وتكتمل صورة الكلام الذي نريد أن نقوله.

خاتمة

في ضوء هذا التحليل يمكن القول إن الأسلوب هو معنى "أو فكرة + تصوير هذا المعنى ووضعه في قالبه الذهني + ألفاظ أو تراكيب لغوية لفظية + صياغة الألفاظ والتراكيب اللفظية ووضعها في نسق معين يجسد القالب الذهني للمعنى بجميع عناصره. وإن أسلوب شخص ما يعني "طريقة توليده أو انتقائه وتصوره للأفكار أو المعاني وطريقة تصويره لها وتنسيقه لأجزائها وربطه بين عناصرها في الذهن ثم طريقة تجسيده لها في قالبها اللفظي.

وإن مفهوم الأسلوب في ضوء ما سبق يتفق ونظرية " بوفون" التي تربط الأسلوب بالشخصية وتجعله ممثلاً لها، معبراً عنها، مجسداً لسماتها وخصائصها المميزة. كما يكاد يتفق مع نظرية ابن خلدون، التي خرجت بالأسلوب عن مفهومه الموروث وعن كونه جسدا أو ثوباً أو شكلاً ظاهرياً، وربطته بالمعنى وبالتصوير الذهني لهذا المعنى، ثم بالتراكيب اللفظية ونوعيتها ونوعية صياغتها وسبكها بعضها مع البعض الآخر. فهي بهذا تكون قد ربطت الأسلوب بالشخصية في معظم سماتها المميزة. ويندرج تحت هذا المفهوم أيضاً ما توصل إليه الجرجاني الذي ربط الصياغة اللفظية بالصياغة الذهنية أو التصوير العقلي للمعاني، وربط بصورة غير مباشرة المعاني بالنفس وأحاسيسها ومواقفها.

ولا يمكن اعتبار الأسلوب بأنه الألفاظ أو المفردات اللغوية التي ينتقيها المتكلم من بين العناصر اللغوية المتاحة لديه وينطقها أو يكتبها فحسب، ذلك أن هذه إن هي إلا رموز أو ظلال أو قوالب للمعاني أو الأفكار التي ينتجها أو يولدها ويعينها ويصورها في ذهنه أولا. ثم إن الأسلوب ليس هو الصياغة الخاصة لهذه الألفاظ أو المفردات. فالألفاظ أو مفردات اللغة عموماً لا تصاغ إلا بعد أن يصوغ العقل معانيها ودلالتها ويجسد ارتباطها في الذهن. فعندما نقرأ نصاً مكتوباً ولا نفهم مضمونه نقول عنه إنه غامض الأسلوب، وقد يكون العيب في الألفاظ أو في طريقة تركيبها وصياغتها، وذلك بأن تكون الألفاظ غريبة شاذة الاستعمال مثلاً أو أن الكاتب لم يركب هذه الألفاظ بعضها مع بعضها الآخر ويصوغ العبارات وفق الأصول والقواعد الصرفية والنحوية الصحيحة الموضوعة في اللغة، ولكن قد لا يكون العيب في الألفاظ ولا في طريقة صياغتها ، فهذه الألفاظ ربما تكون مألوفة مشتركة أو مبتذلة والعبارات مصوغة على نحو سليم ولكن مضمون النص يبقى محجوباً عنا أو مضطرباً مشوشاً في أذهاننا، والسبب ربما يعود إلى التباس الأفكار واضطرابها أو عدم نضجها في ذهن الكاتب.

ولو كان النص سليم الصياغة حسن الألفاظ جيد المعنى فلا يشترط مع كل ذلك أن يقال عنه أنه جيد الأسلوب، إذ قد تكون معانيه جديدة ولكنها ساذجة، أو لا تمتلك من صفات القوة والتأثير والنفع والجمال ما يبعث متلقيها على الإعجاب بها والتفاعل معها، وبذلك

فلا يشفع لها حسن أدائها ولا جمال الألفاظ التي حملتها، وإن أعجب القارىء بحسن الصياغة وتأثر بجمال الألفاظ ووقع أصواتها ونبراتها فإن إعجابه وقتي وتأثره محدود.

الهوامش والإحالات

(١) أرسطو: الخطابة، الكتاب الثالث ١٤٠٤س١-٩، نقلا عن محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث " بيروتك دار العودة، ١٩٨٧م"، ص١١٨.

(٢) أرسطو: المصدر نفسه، ص١١٨.

(٣) إن كلام أرسطو عن الشعر والمسرح وعن صفات الأسلوب الخطابي والذي نقله محمد غنيمي هلال إلى العربية كله لا يوحي بمفهوم ثابت للأسلوب عنده، انظر: هلال، المصدر السابق، ص٤٣-٥٤، ١١٨.

(٤) Alex. Preminger. editor. Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics Enlarged Edition. Princeton: Princeton University Press، ١٩٧٤، p. ٨١٤.

(٥) سعد مصلوح: المصدر نفسه، ص٣٠، انظر كذلك ص ٢٨.

(٦) أحمد درويش: المصدر نفسه، ص٦٢- ٦٣.

(٧) سعد مصلوح: المصدر نفسه، ص٣٣.

(٨) أحمد درويش: المصدر نفسه، ص٦٢: من الجدير بالذكر أن المصدر وهو العدد الأول من المجلد الخامس من مجلة فصول خصصت معظم موضوعاته لدراسة الأسلوب والأسلوبية وبحث عدد من قضاياها.

(٩) انظر د. محمد عبد المطلب، "مفهوم الأسلوب في التراث"، فصول، المجلد السابع،
العدد٣-٤، ١٩٨٧م، ص٤٧- ٤٨، ٥١.

(١٠) الباقلاني: إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، ط٣ " القاهرة: دار المعارف،
١٩٨٢م"، انظر ص ١٢٠- ١٢٢.

(١١) الباقلاني:المصدر نفسه، ص١١٩.

(١٢) الجاحظ عمرو بن بحر: كتاب الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، ط٢، " القاهرة: مطبعة الحلبي، ١٣٨٥هـ/ ١٩٦٥م"، جـ٢، ص٨٩.

(١٣) الجاحظ : المرجع نفسه، ص٨٩.

(١٤) الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، " القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، ١٣٨٦هـ/ ١٩٥٨م"، جـ٢، ص٣٨٢.

(١٥) الزركشي:المصدر نفسه، ص٣٨٢.

(١٦) د. محمد عبد المطلب: المصدر السابق، ص٥٣.

(١٧) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، ط٤ " بيروت: دار الجيل، ١٩٧٢م" ، جـ١، ص٢٥٧.

(١٨) ابن رشيق: المصدر نفسه، ص١٢٨.

(١٩) الجاحظ: الحيوان، جـ٣، ص١٣١- ١٣٢.

(٢٠) انظر: أحمد محمد المعتوق:

Ahmad Muhammad Al- Matouq. " The Issue of al- lafz wa alm' ana" in Al-Sharif Al- Murtada Contribution



to the Theory of Plagiarism in Arabic Poetry، PH. D. Dissertation، ١٩٨٧، University of Pennsylvania، U.M.I.No ،٨٧١٣٩٩٧٤، pp ،٤٩ - ٥٦.

(٢١) الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون " القاهرة: مكتبة الخانجي،

١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م، جـ١، ص٨٣.

(٢٢) ابن رشيق: العمدة، جـ١، ص١٢٣.

(٢٣) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تصحيح وتعليق السيد محمد رشيد رضا

" بيروت: دار المعرفة، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م"، ص٣٦١.

(٢٤) عبد القاهر الجرجاني: المصدر نفسه، ص٤٠.

(٢٥) عبد القاهر الجرجاني: المصدر نفسه، ص٤٩.

(٢٦) انظر تحليله الدقيق لعملية نظم الكلام وحديثه عن الصورة الذهنية وما يرتبط بها من مكونات للأسلوب في حقيقته عند الجرجاني، المصدر نفسه، ص٤١.

(٢٧) عبد القاهر الجرجاني: المصدر نفسه، ص٣٥٤، هناك كلمة بعد كلمة " عما" غير موجودة في النص لأنها كما يقول المحقق غير واضحة بالأصل، وقد رمز إلى ذلك بالنقاط الموضوعة.

(٢٨) عبد القاهر الجرجاني: المصدر نفسه، ص٣٥٤- ٣٥٥.

(٢٩) ابن خلدون: المقدمة " بيروت: دار البيان، لات"، ص٥٧٠- ٥٧١.

(٣٠) اعتمدت في حديثي عن رأي كل من الرافعي والخولي في الأسلوب على ما نقلها الدكتور محمد عبد المطلب في كتابه البلاغة والأسلوبية، لعدم توفر المؤلفين المشار إليهما، إعجاز القرآن وفن القول، لدي في الوقت الحاضر، امظر : البلاغة والأسلوبية، ص٧٦- ٨٤، ١٠٣- ١١١.

(٣١) دفاع عن البلاغة، ط٢ " القاهرة: عالم الكتب، ١٩٦٧"، ص٦٨.

(٣٢) المصدر نفسه، ص٧٤.

(٣٣) المصدر نفسه، ص٧٠، انظر كذلك: ص٧٤و ٧٥.

(٣٤) زهرة العمر " القاهرة: مكتبة الآداب، لات"، ص١٦٥، نقلا عن: د. شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص١٥.

(٣٥) المصدر نفسه، ص ١٩٤، عن: عياد، المصدر نفسه، ص١٦.

(٣٦) ابن منظور: لسان العرب " القاهرة: دار المعارف، لات، جـ٣، ص٢٠٥٧، مادة

" سلب"، السيد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، سلسلة التراث العربي

" الكويت: مطبعة حكومة الكويت، ١٣٠٨هـ / ١٩٨٧م"، جـ٣، ص٦٩.



الرمز والرمزية في شعر الشريف الرضي

بقلم: د.حامد كاظم عباس
(العراق)

تعريف وتمهيد :

النقطة الأولى : عندما يتطرق الباحثون الى الطليعة الاولى من شعراء العصر العباسي فليس بوسعهم ان يغفلوا أبا الحسن محمد بن الحسين بن موسى بن محمد بن موسى بن ابراهيم بن موسى الكاظم (عليه السلام) . المعروف بالشريف الرضي او الموسوي الذي ولد في بغداد سنة ٣٥٩هـ ، وعلى عادة العلويين تخرج الرضي في أجل معاهد العلم في بغداد وتتلمذ على اشهر علماء عصره أمثال ابن جني و السيرافي النحوي والشيخ المفيد وغيرهم (١). وقد تفاعلت عوامل عدة في حياة الشريف الرّضي لتجعل منه طرازا فريدا بين شعراء عصره، واذا كانت الموهبة أو القريحة الشعرية هي الجذر الذي أمدّ نتاجّه بروائع الشعر فأن اعتزازه بالانتماء الى بيت النبوة الكريم واحساسه بتجاوز الدهر لأقدار الرجال وطموحه الى القيادة وتغيير المجتمع وشعوره بالآلام التي تعرضت لها الاسرة العلويّة في التاريخ قد ألهبت وجدانه واضفت على كثير من نتاجه طابع الثورة والتأزم.

وللشريف الرّضي ديوان ضخم ضّم من نفائس الشعر ماأحله في الصف الأول من شعراء العربية ، فهو قمة خالدة من قمم الشعر العربي يقول الثعالبي (هو ابدع ابناء الزمان وانجب سادة العراق ... ثم هو أشعر الطالبيين من مضى منهم ومن غبر على كثرة شعرائهم المفلقين) (٢)، وعّده باحث معاصر(أفحل شاعر عرفته اللغة العربية واعظم شاعر تنسم هواء العراق) (٣). واذا كان القدماء قد قصروا بحق أدب الشريف الرّضي وتقدير فنّه فأن دارسي الأدب في العصر الحديث قد انصفوه وأزاحوا غبار الزمن وشوائب التعصب عن نضارة شعره فقامت حوله اكثر من دراسة وأُلف عن ادبه اكثر من كتاب .

إنّ حياة الشريف الـرّضي كانت حافلة بالاحداث وتقاسمت شخصيته متاعب الهم والهمم فنحتتْ عمره قبل آوانه إذ توفي في السادس من محرم الحرام سنة (٤٠٦هـ) (٤) . وفضلاً عن ديوانه الضخم ترك الرضي كتباً خلدت الأيام بعضها وأهم كتبه: حقائق التأويل في متشابه التنزيل ، وقد طبع منه جزؤه الخامس والباقي مفقود ، ونهج البلاغة الذي اختار فيه من كلام الامام علي (عليه السلام) ، وملخص البيان في مجازات القران الذي اوضح فيه مااشتمل عليه كتاب الله العزيز من مجازات. وله كتاب الزيادات في شعر أبي تمام ومختار شعر ابي اسحاق الصابي ، والحسن من شعر الحيسن، وهومنتخب من شعر ابن الحجاج الذي عُرف بشعره الماجن ونوادره (٥) .وهذه المؤلفات إن دلت على شيء فانما تدل على الثقافة الواسعة التي كان يمتلكها الرضي وتشير إلى تفوقه في مجال التاليف العلمي فكان العالم ّالوجه الثاني لشخصية الشريف الرضي الشاعر .

> يلجأ الشريف الرضي إلى استعمال الرمز في معناه البسيط. أي أنه يلجأ إلى الايحاء والتلميح بدلا من اللجوء إلى المباشرة والتصريح حين يحاول إخفاء معانيه الحقيقية لسبب أو لاخر ، ويتضح هذا الشيء في الاشعار التي يعبر فيها الشريف الرضي عن رفضه للواقع المر الذي كانت تحياه الأمة العربية انذاك.

النقطة الثانية :- الرمز في اللغة الإشارة والإيماء ، وقد ورد ذكره في القرآن الكريم في قوله تعالى : ((قال آيتك ألاّتكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا(٦))). وكان الجاحظ أول من اكثر الكلام عن الاشارة من الادباء العرب، وهو يرى أن الدلالة على المعاني ليست بالألفاظ وحدها بل بالكتابة والاشارة والرمز (٧) . والرمز في الاصطلاح أسلوب من اساليب التعبير التي يلجأ فيها الشاعر إلى الايحاء والتلميح بدلا من اللجوء إلى المباشرة والتصريح.

يلجأ إلى منافذ عدة في التعبير عن معاناته ويحاول ان يبث همومه من خلال اية وسيلة يشعر بأنها تمنحه الفرصة للتعبير عن مكنونات نفسه ومايجول في خاطره ، ولهذا فهو يستعمل عنصري المكان والزمان استعمالا واسعا ليشكلا ظاهرة واضحة في ديوانه.

وقيل في الرمز إنه نوع من الكناية الذي تقل فيه الوسائط ، ويتصف بالخفاء والحق أن هناك ترابطا بين الكناية والرمز، فكلاهما يوحي بدلالة أبعد من دلالات الألفاظ ، ولكن للرمز خصوصية يتفرد بها ، فهو اعمق دلالة وأكثر شمولية فالالفاظ والعبارات في الرمز تعبر عن شيء أو حدث معين يعبر بدوره عن شيء ما أو يشتمل على مدى من الدلالات تتجاوز حدوده ذاتها. إن العبارة التي تقول: (لاشعر دون مقدار من الرمز) (٨) . تحمل الشيء الكثير من المصداقية لأن النص الشعري هو رمزي في الاعتبار الاول ، فهو جهد تعبيري يكتظ بالدلالات الرمزية التي تختلف وتتفاوت مستوياتها بين شاعر وآخر، والانسان ذاته كائن محتشد بالرموز أحلاما وسلوكا ونوايا، ولذلك فأن أشد الاعمال الادبية ضعفا وركاكه قد يتضمن عناصر رمزية يمكن أن نستشف من خلالها نوايا الشاعر وحقيقته(٩) .

لقد عرُف الرمز في الشعر القديم، واسُتعمل عند العرب في موضع إشارة وتلميح حينا وفي مجال الإيحاء والتأثير النفسي حينا آخر وكانت في الشعر العربي ملامح منه وخاصة في الشعر الصوفي الذي كان تجريداً واندماجا في الذات الالهية ، ولايدخل هذا الشعر في الرمزية بمفهومها الحديث والتي دخلت الى الشعر العربي بعد الاتصال باوربا ، فليست الرمزية الحديثة كما قال احدهم (احذف كاف التشبيه واضف المشبه به الى المشبه، وفتش عن الاستعارات الغريبة والكنايات البعيدة تكن رمزيا)(١٠). وإنما لها خواص ومزايا لايتحقق وجودها في الشعر العربي القديم ، وخاصة الغموض في التعبير والعناية بتصوير الجهات المبهمة من النفس ، والغوص وراء الأحلام وعوالم ماخلف الوعي والعناية بالتحليل النفسي ومدارسه الحديثة، والشيء الاهم من هذا أن القصيدة الرمزية الحديثة تقوم على مايعرف بالوحدة العضوية، أما في الشعر العربي القديم حتى إذا اتفقنا على وجود نصوص شعرية تتضح فيها سمات المذهب الرمزي ، فأن هذا يكون في البيتين أو الثلاثة ولايتعدى إلى وجود قصيدة كاملة . ومع ذلك فأن بعض السمات التي عُرفت بها الرمزية الحديثة مثل تراسل الحواس وتداخل الاستعارات وبسط الافكار لا عن طريق العقل والمنطق وإنما عن طريق الخيال ليست حصرا عليها



إن الزمان كثيرا مايتجاوز معناه المعجمي ليتحول وفي حدود الخيال الشعري إلى قوة تتحكم بمصير وحياة الناس ، وهو بهذا يكون معادلا للسلطان ، فيتخذ الشعراء منه رمزا يحملونه وزر المصائب التي حلت بهم ويشكونه شكاة مرة ، فالشعراء عندما لايستطيعون مجابهة السلطة فإنهم يتجهون صوب الزمان يذمونه ويصبون عليه غضبهم لينفسوا عن همومهم ويعبروا عما في داخلهم من سخط ونقمة.

فهي وجدت ايضا في الشعر القديم بشكل او بآخر، وبخاصة عند بشار بن برد وأبي تمام والشريف الرضي ، فالرمزيون لم يخترعوا (وسائل الايحاء كلها ... لكنهم جمعوا هذه الوسائل وزادوا فيها وفلسفوها على حسب آرائهم في الصورة وفي موضوع الشعر) (١١). ووجود بعض سمات المذهب الرمزي في الشعر القديم دفع بعض الباحثين إلى تتبعها ومحاولة الربط بينها وبين الشعر الرمزي بمفهومه الحديث، والحقيقة أن وجود بعض تلك السمات في الشعر القديم لاتدخله ضمن الرمزية الحديثة، فليس في الشعرالقديم ذلك الرمز الذي لانستطيع أن نترجم مضمونه المنطقي كما يرى يونغ في تعريفه للرمز الحق (١٢) .

إن الرمزية التي نجدها في شعر الشريف الرّضي هي التي يعبر فيها الشاعر عن احاسيسه ومشاعره وقضاياه بأسلوب غير مباشر وهي عنده تأخذ اتجاهين : اتجاه اول يحاول الشاعر فيه اخفاء معانيه الحقيقية ، واتجاه ثان تتضح فيه سمات الرمزية الحديثة وغاية الشاعر فيه المتعة الجمالية والابداع الفني .

أولاً : الرمز في شعر الشريف الرّضي :

يلجأ الشريف الرّضي إلى استعمال الرمز في معناه البسيط . أي أنه يلجأ إلى الايحاء والتلميح بدلا من اللجوء إلى المباشرة والتصريح حين يحاول اخفاء معانيه الحقيقية لسبب أو لاخر، ويتضح هذا الشيء في الاشعار التي يعبر فيها الشريف الرّضي عن رفضه للواقع المر الذي كانت تحياه الأمة العربية انذاك ، وفيها نجد الشريف الرّضي لايرغب بالتصريح ولايقابل الحقيقة وجها لوجه ، وانما يلجأ الى التلميح وذلك خشية من اشياء تحول دون ذلك، ويلجأ الشريف الرّضي الى هذا النوع من الرمز ايضا في الاشعار التي يعبر فيها عن أمانيه وطموحاته في الوصول إلى الخلافة وان كانت طموحات الشاعر هذه لاتفترق عن نزعته الرافضة للواقع الذي كانت تحياه الأمة ، لأنه كان يرى السلطة الحقيقية بيد آل بويه ولايملك الخليفة من امور الخلافة إلا مظهرها فقط ، فبعد مده قصيرة من دخول معز الدولة البويهي بغداد (٣٣٤هـ) دخل

على المستكفي ومعه ديليمان وقد علا صوتها فظن المستكفي إنهما يريدان تقبيل يده فمدها إليهما ولكن الذي حصل إنهما قاما بجذبه وطرحاه ارضا،ثم ساقاه ماشيا الى دار معز الدولة وهناك سُملت عيناه وأقيم الطائع مقامه(١٣)، وفعل بهاء الدولة البويهي الشيء نفسه مع الطائع فخلعه ليصادر امواله وذلك سنة (٣٨١هـ) وأقيم القادر مقامه (١٤)، ووسط هذه الاحداث المرعبة عاش الشريف الرّضي ، فمن والد يسجن وتصادر امواله (٣٦٩هـ) (١٥) الى خليفة يُخلع وتسمل عيناه وآخر يُخلع وتصادر أمواله ، و الشريف الرضي بسبب مجده التأريخي ومكانته الاجتماعية العريقة نشأ رفضه لهذا الواقع ومن ثم التعبير عن ذلك الرفض من خلاله منافذ مباشرة وغير مباشرة، ونراه في الوقت الذي يصور لنا هذا الاضطراب محتفظا بروح التحدي والمقارعة فيقول:

خطوب لايقاومها البقاء

وأحوال يدب لها الضراء

ودهر لايصح به سقيم

وكيف يصح والأيام داء

ومابنجي من الغمرات إلا

ضراب أو طعان أو رماء

ورمح تستطيل به المنايا

وصمصام تشافهه الدماء(١٦)

إن الدهر والأيام التي يشكو منها الشريف ليس في حقيقتها إلا رموز للسلطة الحاكمة والشريف الرضي

> كان يلجأ إلى الرمزوذلك لإخفاء معانيه وعدم رغبته بالتصريح المباشر وكان هذا يمثل الاتجاه الاول وهو - في اغلب الاحيان يفتقر إلى الجمال الفني والخيال البعيد لأن الشاعر ينصب اهتمامه على الفكرة دون الأسلوب أما الاتجاه الثاني في رمزية الشريف الرضي فهو الذي يقترب فيه من المنهج الرمزي الحديث وتتضح فيه بعض السمات التي عرفت بها الرمزية الحديثة.

يلجأ إلى الشكوى كلما تمتلىء نفسه بمشاعره المتمردة على الواقع، أو حين تساوره مطامحه التي لاتقل عن مطامح المتنبي غير أنها أقرب إلى الواقع، وفي البيت الاخير صورة رفيعة المستوى وخيال بعيد ذاك الذي يظهر المنايا وهي تمتد وتسيطر على الموقف ، وأروع من هذا مشافهة الصمصام (الرمح المتين) للدماء . أن الشريف -هنا- يعبر عن نوازعه النفسية وأخلامه بالثورة التي تغير الواقع المرفوض الذي لايصح به سقيم .

إن نزعة الشريف الرّضي المتمردة على الواقع جعلته يسجل مواقف فيها تحد واضح للوجود الأجنبي وفيها نستشف رفض الشريف لهذا الوجود واقعا ومستقبلا ، فهاهو عضد الدولة البويهي الذي سجن أباه وعمه وصادر أموالهما يموت سنة (٣٧٢هـ) ونرى الشريف لايستطيع كتمان مافي نفسه ، وإن كان غير قادر على التصريح



مباشرة ، فقال مخاطبا أباه وهو حينئذ في بلاد فارس وفي القلعة التي سجنه فيها عضد الدولة.

أبلغا عني الحسين ألوكا
أن ذا الطود بعد عهدك ساخا
والشهاب الذي اصطليت لظاه
عكست ضوءه الخطوب فباخا
والفينق الذي تدرع طول الارض
خوى به الردى فأناخا(م).
والعقاب الشغواء اهبطها النيق
وقد ارعدت النجوم سماخا (م)
اعجلتها المنون عنا ولكن
خلفت في ديارنا أفراخا
وعلى ذلك الزمان بهم
عاد غلاما من بعد ماكان شاخا (١٧)

إن الشهاب والطود والفينق والعقاب الشغواء، هي استعارات تصريحية يرمز فيها الشريف الرّضي إلى عضد الدولة، فالصورة الاستعارية لون من ألوان الرمز لما توحيه من معنى غير المعنى الظاهر، إن الشريف في الابيات السابقة في الوقت الذي يستبق معاداته لمن سيخلف عضد الدولة فإنه يبدو حذرا من عواقب الأمور، لان تلك العقاب قد خلفت في (ديارنا) أفراخا ، وهو بهذا يرمز إلى ابناء عضد الدولة التي آلت الامور إاليهم ، وبوساطة هذه الافراخ - عاد الزمان - الذي هو معادل للسلطان ورمز يرمز إليه - غلاما بعد أن كان قد اكتهل وشاخ. ومن هذا يتضح لنا أن الرمز افضل طريقة ممكنة للتعبير عن اشياء واسماء ومسميات يعتمد عليها الشاعر في بث أفكاره بطريقة غير مباشرة فليس له حاجة أن يقول شيئا بوضوح إذا كان يستطيع أن يومضه في عبارات.

إن الشريف الرضي يلجأ إلى منافذ عدة في التعبير عن معاناته ويحاول أن يبث همومه من خلال أية وسيلة يشعر بأنها تمنحه الفرصة للتعبير عن مكنونات نفسه ومايحول في خاطره ، ولهذا فهو يستعمل عنصري المكان والزمان استعمالا واسعا ليشكلا ظاهرة واضحة في ديوانه لفتت إليها انظار الباحثين والدارسين لشعره (١٨).

إن الاهتمام بالمكان بصورة عامة يتفق مع بداية التطور الفكري والاجتماعي للانسان لانه يعكس معنى الاحساس بالمواطنة والتشبث بالأرض ، وفي الشعر القديم نماذج كثيرة يذكر فيها المكان ومفرداته وقد اكثر الشعراء من ترداد اسماء الاماكن والديار في شعرهم ، لانها ترتبط بذكرياتهم وتثير أشواقهم إلى مراتع الصبا والشباب، وفي شعر الشريف الرضي نجد ان المكان يحتل مساحة واسعة من ديوانه، ولاسيما في الحجازيات ، ومن ذلك قوله :-

إذا طلع الركب يممته
أُحيي الوجوه كهولا ومردا
وأسالهم عن جنوب الحمى
وعن ارض نجد ومن حل نجدا
نشدتكم الله فليخبرن
من كان اقرب بالرمل عهدا
هل الدار بالجزع مأهولة
أنار الربيع عليها وأسدى (١٩)



وقوله :

ياخليلي انظرا عني الحمى

إن طرف العين بالدمع أغامـا

آه من برق على ذي بقر

نبـه الشوق على القلب ونامـا (٢٠)

وقوله :

الاهل أطرق السمرات يوما

بريء القلب من عنت الهموم

ألصق بالنقاكبدي ويهفـو

إلي من النقا ولـع النسيم (٢١)

إن الشريف الرّضي يكثر من ذكر الحمى والرمل والجزع وكاظمة والنقـا والخيف ... وكثرة دوران هذه الاماكن في شعره حتى ضمن القصيدة الواحدة دفـع الـدارسـين لشـعـره الـى محاولـة تعليل ذلك ، وتلمس بعضهم الأسباب في تقليد الشريف لإمارة الحج وكثرة أسـفـاره فـي نجـد والحـجـاز (٢٢)، والحقيقة أن مثل هذا التعليل لايسوغ ر إلحاح الشريف الشديد على ذكر هذه الاماكن وتكرارها حتى ضمن القصيدة الـواحـدة ذلـك أن المـكـان فـي الشعر لايقتصر من حيث كونه أبعادا هندسية وحجوما ، ولكنه يتصل بجوهر العمل الفني، وتتحدد خاصيته في الافكار المنبثقة عنه وبـالصـورة المتولـدة فيه وبالتاريخ الذي نشأ عبره(٢٣)، لذلك فإن الفهم الصحيح لهذه الظاهرة هي أن هذه الاماكن تمثل رموزا يستحضرها الشاعر ويحن إليها ويتذكر من خلالها مجد أمته ويبث حزنه وشوقه إلى تلك الحرية التي كان يتمتع بها العربي يوم كان سيد عصره وهذا ماذهب إليه د. محمود غنـاوي الزهيري في تفسير تلك الظاهرة (٢٤)، وإلـى هـذا ايضا ذهـب د.احسان عبـاس الـذي قـال : (لعلنا نستطيع إذا لم نخطىء تقدير هـذه الظاهـرة أن نراها نزعة موجهة لنفسيات الشعراء والادباء في البيئات العربية التي كانت تتجه إلى بعث المجد العربي) (٢٥).

ويتداخل عنصرا الزمان والمكان في تجربـة شعرية واحـدة يبث الشريف فيها معاناته ورفضه للواقع الذي كانت تحياه الأمة، وهذا ماتحقق في قوله:

إلى كم خضوع لريب الزمـان

قعودا ألاطـــال هذا مناما

ولاأنف تحمي لهذا الهـوان

ولاقلب يأنف هذا المقاما (٢٦)

فالشـريف هنا فـي الوقت الـذي يـرفض (الـزمـان) أو السـلطان فأنه يـرفض المكان أيضـا الـذي يتمثل في (المقام)، ذلك أن أي ظاهرة لاتحدث في الزمان وحده بل في الزمان والمكان معا، فالمكان في خصوصيته ترجمة صادقة لأحاسيس الشعراء، وهو يرتبط بالزمن والمصير مرة وبالقيم الإنسانية والتحدي مرة اخرى.

إن الـزمـان كثيرا مايتجاوز معناه المعجمي ليتحول وفـي حـدود الخيال الشعري إلى قوة تتحكم بمصير وحياة الناس ، وهو بهذا يكون معادلا للسلطان ، فيتخذ الشعراء منه رمزا يحملونه وزر المصائب التي حلت بهم ويشكونه شكاة مـرة ، فالشعراء عندما لايستطيعون مجابهة السلطة فإنهم يتجهون صوب الزمان يذمونه ويصبون عليه غضبهم



لينفسوا عن همومهم ويعبروا عما في داخلهم من سخط ونقمة لانتشار الظلم وفساد النظم ، وفي شعر الشريف فإن الزمان يشكل طريقا آخر من طرق التعبير عن المعاناة وذلك من خلال وضع مفردة(الزمان) في موضع المساواة مع مفردة (السلطان) ، وبتعبير آخر فإن مفردة الزمان اصبحت عند الشريف رمزا من الرموز التي يشير فيها إلى السلطة ويخفي وراءها معانيه الحقيقية. وفي تجربة شعرية أخرى يكاد يفصح الشريف عن معناه من خلال الربط بين مفردة الزمان والسلطان ، مما يؤكد حقيقة هذا الرمز في شعره يقول:

لايرعك الحي إن قيل هلك

أخذ المقدار منا وترك

أبتغي عدل زمان قاسط

انما الناس على دين الملك (٢٧)

ومن ذلك قوله :

لم يبق عندي من الإباء سوى النظرة محمرة من الغضب (م)

وعض كفي على الزمان من الغيظ وشكوى وقائع النوب (٢٨)

فهذه صورة فيها جمال وابداع وفيها شكوى مرة لذلك الانسان الإبي الذي ضعف ولم يعد عنده سوى النظرة بعين محمرة من الغضب ، وعض الكف حنقا على الزمان الذي هو معادل للسلطان ورمز من رموزه، وفي حمرة العين وعض الكف افصاح عن معاناة شديدة وثورة نفسية عميقة والحق (أن أقدر الناس تعبيرا عن الشقاء من كان الشقاء في نفسه، وأقدرهم تعبيرا عن الغضب من استطاع أن يملأ بالغضب قلبه) (٢٩).

إن في شعر الشريف قضية أخرى لها صدى واضح في ديوانه وفيها يلجأ إلى الرمز في أغلب الأحيان ويتجنب الحديث المباشر ونعني بها قضية (الخلافة)، وفي الحقيقة فإن طموح الشريف نحو الخلافة يشكل امتدادا لتمرده على الواقع، وإن كنا لاننكر أن الشريف يرى أنه احق بالخلافة من الجالسين على عرشها ،لكن طموح الشريف نحو الخلافة بدأ يظهر ويشتد نتيجة لشعوره بضعف الخلافة العباسية وخضوعها التام للبويهيين بحيث اصبح الخليفة العباسي جسدا هامدا لاروح فيه، وعلى هذا فإن الشريف كان يطمح إلى نقل الخلافة إلى يد قوية تقوم بحقوق الخلافة وواجباتها وتحقق للأمة سيادتها، وفي شعر الشريف الشيء الكثير حول الخلافة يلجأ فيه إلى التلميح ويتجنب التصريح ومن هذا قوله:

لاهم قلبي بركوب العلى

يوما ولابل يدي السماح

إن لم أنلها باشتراط كما

شئت على بيض الظبى واقتراح

أفوز منها باللباب الذي

يغني الاماني نيله والصراح(٣٠)

وقوله :

وحاج في الضمير معضلات

سأسلمها إلى عزم طلوب

لأقضيهن أو أقضي بهمي

غريب الوجه في البلد الغريب (٣١)



وهذه الحاج المعضلات ليست الإ أمانيه ومطامحه في الخلافة ، وقد تنبأ له الصابيء بالخلافة وهو الكاتب الأول للسلطان البويهي ورئيس ديوان الانشاء ، ولكنه يضمر لفظة (الخلافة) مخافة اعين الوشاة إلى أن تحققها الأيام بالفعل، يقول الصابيء:

أبا حسن لي في الرجال فراسة

تعودت منها أن تقول فتصدقا

وقد خبرتني عنك أنك ماجد

سترقى من العلياء أبعد مرتقى

فوفيتك التعظيم قبل أوانه

وقلت: أطال الله للسيد البقا

واضمرت منه لفظة لم ابح بها

إلى أن أرى إطلاقها لي مطلقا(٣٢)

ويرد عليه الشريف بقصيدة عامرة يعد الرجل فيها بالخير ومشاطرة العز إذا ماتحققت الفراسة ، يقول الشريف :

لئن برقت مني مخايل عارض

لعينك يقضي أن يجود ويغدقا

فليس بساق قبل ربعك مربعا

وليس براق قبل جوك مرتقى

وإن صدقت منه الليالي مخيلة

تكن بجديد الماء أول من سقى

أشاطرك العز الذي استفيده

بصفقة راض إن غنيت وأملقا(٣٣)

والقصيدة من قصائد الشريف القوية ، وقد بلغت (٣٣) بيتا ، وتدور كلها حول شيء واحد هو الخلافة دون أن تذكر فيها هذه اللفظة ولامرة واحدة، فالشريف يلمح إليها من خلال رموز متعددة ، فمرة هي مخايل عارض، وأخرى هي جديد الماء ثم الأمر العظيم والغرس الذي هو غارس ، وهي أيضا (بابا من الحظ مغلق)، والسهم الذي راش نصله .... فالشريف هنا يضع رموزه بنفسه التي من خلالها يلوح إلى هدفه ومرماه، ومع هذا فإن طموح الشريف لم يعد خافيا على أحد ، فقد اشتهر حتى نقله عنه مترجموه.

ثانيا : الرمزية في شعر الشريف الرّضي :

إن الشريف الرّضي كان يلجأ إلى الرمزوذلك لإخفاء معانيه وعدم رغبته بالتصريح المباشر وكان هذا يمثل الاتجاه الاول وهو – في اغلب الاحيان– يفتقر إلى الجمال الفني والخيال البعيد لأن الشاعر ينصب اهتمامه على الفكرة دون الأسلوب أما الاتجاه الثاني في رمزية الشريف الرّضي فهو الذي يقترب فيه من المنهج الرمزي الحديث وتتضح فيه بعض السمات التي عرفت بها الرمزية الحديثة وسبق ان قلنا أن بعض السمات التي عرفت بها الرمزية ليست حصرا عليها بل وجدت في تجارب شعرية قديمة، وهذا دفع بعض النقاد إلى تلمس هذه السمات في الشعر القديم والربط بينها وبين الرمزية الحديثة ، وقد بينا وجهة نظرنا في هذه المسألة ولكن هذا لايمنع من تلمس هذه السمات في شعر الشريف الرّضي وماتضفيه من جمالية على الصورة الشعرية ، وشفيعنا في ذلك أنها ظاهرة في شعر الشريف الرضي إلى درجة أن عد الدكتور درويش الجندي الشريف الرضي ثالث ثلاثة تجسدت في شعرهم

خصائص الشعر الرمزي بعد بشار بن برد وأبي تمام(٣٤) ، ونعني بهذه السمات تداخل الاستعارات والمجازات وتراسل الحواس وبسط الافكار لاعن طريق العقل والمنطق وإنما عن طريق الخيال وبعبارة اخرى فإن الشاعر لايعبر عن الحقيقة بصراحة بل يشير إليها بعبارات واستعارات مجازية فهو يترك التفاصيل الصريحة ليبرز فكرته في غلالة من الصور والأحلام معبرا عن عواطفه الدفينة وشعوره العميق بما حوله من مظاهر الطبيعة ، وليس الغرض من هذا اخفاء الحقيقة بل هو المتعة الجمالية والابداع الفني . فعندما يريد الشريف أن يمدح أباه بالشجاعة ويثني على حسن سياسته في إخماد فتنة حصلت في بغداد فإنه لايقول ذلك بأسلوب تقليدي مباشر ولكنه يلجأ الى التلويح البعيد والصورة المتحركة فيقول :

إذا تخطى عجاجة زحفت

آراؤه والرماح تنهزم

تضحك عن وجهه غياهبها

كأنته بالهلال ملتثم

فشقها والحديد مطرد

وخاضها والضراب مضطرم

إذا المذاكي باحت محازمها

واضطرمت في شدوقها اللجم

وقرها والرماح طائشة

وكفها والسيوف تزدحم

إذا استطالت همومه سكرت

في كفه البيض وانتشى القلم (٣٥)

في هذه اللوحة صور متتابعة ومجازات متداخلة ، فالشاعر يعبر عما في نفسه بعبارات صورية عن طريق الاستعارات والتشبيه مستعينا بما حوله من مظاهر الطبيعة والكائنات المحسوسة، فالآراء تزحف والرماح تنهزم والغياهب تضحك والضراب مضطرم ، ولايفوت الشاعر أن يضفي على الاشياء الجامدة من صفات الإنسان وأفعاله، فالهموم سكرى والرماح طائشة والقلم في نشوة وسرور، فمن سمات الأدب الرمزي أن يمنح الشخصية الواعية لما حولنا من الاشياء بحيث يشكل الإنسان مع الكائنات وحدة شاملة.

ومن الصور الشعرية الأخرى التي تتضح فيها هذه السمات قوله في وصف ليلة غابت نجومها :-

سبقت إليك العزم طائشة الخطى

فنجت وأعناق المطي تفوق

جذبت بضبعي من تهامة قاصدا

والنجم في بحر الظلام غريق

مستشريا برقا تقطع خيطه

فله على طرر البلاد شروق

هز المجرة أفقه وكأنها

غصن بأحداق النجوم وريق

مج الظلام الفجر عنه كأنما

الأضواء في شفة الغياطل ريق (٣٦) (م).

في هذه اللوحة الرمزية تتتابع الصور كحلم حائر لا كحقيقة صريحة ففي قوله: (والنجم في بحر الظلام غريق) صورة تشير إلى شدة الظلام وهوله وفيها خيال بعيد ذلك الذي جعل من السماء بحرا والنجوم غرقى فيه ،

وفي البيت الثالث يشبه البرق بالخيط مرة وبالشمس مرة اخرى على سبيل الاستعارة المكنية ، وذلك أن الشروق من صفات الشمس واعارها الشاعر للبرق ، وفي قوله : (كأنها غصن بأحداق النجوم وريق) يتداخل التشبيه مع الاستعارة فهو جعل للنجوم احداقا على سبيل الاستعارة المكنية ، وشبه المجرة بالغصن وشبه النجوم بالاوراق، فالصور هنا تتلو بعضها بعضا دون علاقة منطقية، وهذا من سمات الشعر الرمزي حيث تتجمع الالفاظ ليس حسب المنطق لتحقيق معنى يفهمه الجميع، ولكن حسب الحس الشخصي لاظهار انفعالات نفس الشاعر وحده ، وليل الشريف هذا الذي يصوره هو ليل من واقع الحياة لكن الشريف لم يصوره بمنطقية جامدة فجاءت الصور فيها كثرة وحركة وسرعة فكأن الشاعر يفتت الاشياء، فالصورة الرمزية واقعية بحسب اصلها ولكنها غير واقعية في علاقاتها وتشكيلها الفني، ويبدو لنا في كثير من الاحيان أن الشاعر يعبث في صوره بالطبيعة وبالاشياء الواقعية غير ان الحقيقة لاعبث هناك إذ ليس من الضروري أن يكون عالم الوجدان مطابقا لعالم الواقع (٣٧) .

وتتضح السمات الرمزية -ايضا- في صورة شعرية يصور فيها طغيان الهموم على نفسه في قوله:

لاعادت الكأس عليل النسيم

بعدي ولافضت ختام الهموم

في ليلة غاب معي بدرها

وحاربتها في الظلام النجوم

ياليلة تكسر ألحاظها

كأنها مكحولة بالغيوم

أحيت شآبيب الحيا منزلا

مات لنا فيه الزمان القديم

أيام يغدو الروض مستبشرا

ونجتلي تلك الربى والرسوم (٣٨)

إن الشريف في هذه الصورة يريد أن يصور طغيان الهموم على نفسه وهو لم يصرح بذلك مباشرة ذلك أن التصريح يذهب بثلاثة أرباع اللذة الشعرية ، فهو يلمح من خلال صور متشابكة تعكس مايحول في خاطره ، ففي الصورة ألوان وإشارات يمكن أن نستشف المعنى من ورائها، فليلة الشريف غاب بدرها وحاربتها في الظلام النجوم وهي مكحولة في الغيوم، وهذه صور تنبىء عما يجول في نفس صاحبها من هموم سواء أكان يتقصد الشاعر أن يظهر ذلك أم لا ، فالرمز ينمي إلى مجالين، الشعور واللاشعور(٣٩)، والشاعر هنا يفرغ مشاعره الباطنية في صور محسوسة يستمدها من الطبيعة والاشياء التي تقع حوله، وفي تذكر الشريف لزمانه القديم ولجوئه إلى روضه المستبشر مايعكس ثقل الهموم على نفسه ، لأن هذا يعني الهروب من الواقع والإحتماء بالماضي، فالرمز يوحي بالفكرة من خلال الصور التي تستند إلى شيء من الغموض وهذا يوفر متعة للنفس التي تأخذ بتأمل النص ومحاولة استشفاف المعنى الكامل من ورائه.

وتتضح هذه السمات - ايضا-في قوله :-

خذي حديثك من نفسي عن النفس
وجد المشوق المعنى غير ملتبس
الماء في ناظري والنار في كبدي
إن شئت فاغترفي أو شئت فاقتبسي
كم نظرة منك تشفي النفس عن عرض
وترجع القلب مني جد منتكس
تلذ عيني وقلبي منك في ألم
فالقلب في مأتم والعين في عرس(٤٠)

في هذه الأبيات يريد الشريف أن يعبر عن حالة نفسية ، حالة شعوره باللذة والالم في آن واحد ، فعينه تتمتع بجمال من يحب، وقلبه يتحرق من شدة الالم لعدم استطاعته الوصال، لكن الشريف لايعبر عن ذلك بمثل هذه النثرية المباشرة، وإنما يلتفت إلى ماحوله من المحسوسات والمنظورات ليشكل منها صورة شعرية توحي بحالته النفسية فقوله : (الماء في ناظري ، ونظرة تشفي النفس ، وتلذ عيني، والعين في عرس) توحي بحالة الانشراح، وقوله : (النار في كبدي، والقلب جد منتكس ، وقلبي منك في الم، والقلب في مأتم) توحي بحالة الحرقة والتلهف والألم ، فالتناقض بين الشفاء والانتكاس واللذة والالم ، والمأتم والعرس ، يوحي بحالة التناقض النفسي التي يعايشها الشاعر، فالصور هنا بمثابة كشف درامي في شكل رمزي مقنع عن صراع الشاعر وتوتراته، ولابد من الاشارة – هنا – إلى روعة الإيقاع وموسيقية الالفاظ في هذه الصورة ، وكان للرمزين عناية فائقة بالموسيقى، فالشعر عندهم شحنة ايحائية تنبجس (بانفعال اللفظة الموحية كما تنبجس الخواطر والانفعالات والعواطف في النفس عند سماع النغمة الموسيقية) (٤١)وكان ملاريه وهو من زعماء المدرسة الرمزية يرى أن أثر الشعر في النفس يجب أن يتجاوز أثر الموسيقى، ويرى في الصمت مثله الاعلى ، فهو ابلغ في تعبيره الموسيقي من أية اغنية، وحديث الشريف في الصورة السابقة حديث صامت هامس ، حديث المحب المتألم ، فكأن الشريف يتكلم من خلال أنفاسه، ولايخلو من دلالة تكرار حرفي السين والشين بكثرة فهما من حروف الهمس ، وايقاع الكلمة يحاكي معناها كما تحاكي الهديل صوت الحمامة والخرير صوت الماء.

وثمة مظهر آخر من مظاهر الرمزية الحديثة يتضح في شعر الشريف ونعني به تراسل الحواس وهو وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الاخرى ، وكأن الشاعر يسمع بعينيه ويرى بلسانه ويتذوق بلمسه ، ومن المعلوم أن أول مابشر به الرمزيون هو إجراء الفوضى في مدركات الحواس المختلفة ، ويندرج تراسل الحواس تحت السمة الأساسية للصورة الرمزية لأنه يمثل تواري العلاقات المنطقية التي تربط بين عناصر الواقع ، لتحل محلها علاقات اخرى مردها إلى ذات الشاعر ، وبالتالي فإن الصورة تتشكل على وفق الإحساس الباطني وخفايا الشاعر النفسية ، ولعل جمالية الصورة القائمة على تراسل الحواس تعود إلى أنها تثير فينا عنصر المفاجأة من خلال علاقاتها اللامنطقية، فهي ترينا التماثل في اللاتماثل (٤٢). وفي شعر الشريف يتضح مثل هذه اللمحات

القائمة على التراسل ، وبخاصة في المقطوعات القصيرة، وفي مقدمات قصائده الطويلة ، ذلك أن الشاعر متفرغ فيهما لنفسه وفنه اكثر من انشغاله بأي شيء آخر. ومن صوره الشعرية التي تتضح فيها خاصية التراسل قوله :

ودهماء من ليل التمام قطعتها

أغني حداء والمراسل تطرب

أقول إذا خاض السميران في الدجى

أحاديث تبدو طالعات وتغرب

ألاغنياني بالحديث فأنني

رأيت ألذ القول ماكان يطرب

ونشوان من خمر النعاس ذعرته

وطيف الكرى في العين يطفو ويرسب(٤٣)

وانت تجد في كل هذا تزواج سمعي بصري أو ذوقي تجريدي، ففي البيت الاول تتزواج الصورة البصرية مع الصورة السمعية ففي قوله :- (ودهماء من ليل) :- احساس بصري، وفي (أغني حداء) احساس سمعي ، وتظهر قوة التشخيص لتعكس انفعال الشاعر واحاسيسه بماحوله، فطرب المراسيل هو في حقيقته طرب الشاعر نفسه ، لأن في التشخيص يسقط الشاعر مافي نفسه على الكائنات الاخرى، ويعيرها صفاته وافعاله. وفي قول الشاعر :- (أحاديث تبدو طالعات وتغرب) ، تراسل سمعي بصري ، فهو يشبه الاحاديث بالنجوم ويعطيها من صفاتها المتمثلة بالطلوع والغروب ، وفي : (رأيت ألذ القول) حلول ذوقي في طابع صوتي فالشاعر يلتذ بالقول كما يلتذ غيره بالطعام والشراب ، وفي :- (ونشوان من خمر النعاس)، حلول ذوقي في طابع تجريدي قائم على اساس تشبيه النعاس بالخمر ، وفي هذا خروج بالتشبيه من صورته الخارجية الى صورة داخلية تعتمد على الاحساس الباطني فالصورة - هنا - لاتمثل هيئة النعسان الخارجية بقدر ماتجسد حالته النفسية . ولابد من الاشارة الى روعة الصورة في قوله (وطيف الكرى في العين يطفو ويرسب) ، ففيها خيال بعيد ذلك الذي يجسد الطيف وهو يطفو ويرسب بين الاجفان.

وقد تتداخل الصورة الذوقية واللمسية في اطار صورة شعرية واحدة كما في قوله :

ومعتادة للطيب ليست تغبه

منعمة الاطراف تدمى من اللمس

إذامادخان الند من ثوبها علا

على وجهها أبصرت غيما على شمس(٤٤)

إن الشاعر في قوله : (ومعتادة للطيب ليست تغبه) واقع تحت تأثير حاسة الشم ، ثم مالبث أن تحول عنها إلى الصورة اللمسية في (منعمة الاطراف) والتي كثفها بشدة في (تدمى من اللمس) ، وفي البيت الثاني يتحول الشاعر إالى الصورة الشمية في قوله: (إذامادخان الند من ثوبها علا) وعندما أراد المبالغة بهذه الصورة وضع إلى جانبها صورة بصرية في (أبصرت غيما على شمس)، وهذا التراسل قائم على تشبيه الطيب بالغيم والحبيبة بالشمس ، وهذه المبالغة فيها جمال وادهاش، وقد جعلت الصورة

أكثر تاثيرا، فالغاية المتوخاة من الشعر الرمزي هي الانفعال الجمالي الذي تسببه حركة المادة المختلفة التي نلمحها بوساطة حواسنا، ووصف الأشياء وصفا واقعيا مثل ماهي عليه ليس فيه جمال، ولكن المبالغة التي تبعث على المفاجأة ، وتفتيت عناصر الواقع واعادة صياغتها بحسب الحس الشعوري والنفسي للشاعر هو مايطلبه الشعر الرمزي .

وكثيرا مايجنح الشريف في تراسل أحاسيسه بين حاسة البصر والحواس الاخرى، ويتضح التراسل البصري الشمي في قوله :

سقى الله أرضا جاور القطر روضها
إذا المزن تسقي والاباطح تشرب
سكنتك والايام بيض كأنها
من الطيب في اثوابنا تتقلب (٤٥)

ففي قوله : (والايام بيض) حلول بصري في طابع تجريدي الغرض منه اظهار السعادة االتي كان يعيشها الشاعر في ايامه الماضية ، وسرعان ماتحولت الصورة البصرية إلى صورة شمية في قوله (من الطيب....) لتغطي حاسة الشم على حاسة البصر وتبدو الايام وهي تتقلب في عطرها. وقد تتراسل احاسيس الشاعر بين حاستي البصر والذوق كما في قوله :

وركب تفرى بينهم قطع الدجى
يسير على البيداء ينتهب الثريا
يصدون عن ورد الكرى وعيونهم
خوامس حتى تشرب المنظر العذبا (٤٦)

ففي قوله : (يصدون عن ورد الكرى) حلول ذوقي في طابع تجريدي الغاية منه تبيان قوة فتيان الشريف وشدة عزيمتهم، وفي : (وعيونهم خوامس) تراسل بصري ذوقي فالخوامس تعني شدة العطش ، أي أن عيونهم عطشى، وفي هذا تشبيه للعيون بالابل، لأن الكلمة تستعمل اصلا للابل التي ترعى اربعة ايام وترد اليوم الخامس ، وفي (تشرب المنظر العذبا) تكثيف لتراسل احاسيس الشاعر بين البصر والذوق. وقد تتراسل احاسيس الشاعر بين حاستي البصر والسمع كما في قوله في وصف الذئب:

إذا فات شيء سمعه دل أنفه
وإن فات عينيه رأى بالمسامع
أوب والظلماء تضرب وجهه
إلينا بأذيال الرياح الزعازع (٤٧)

فهذه صورة حية متحركة تجسد حالة الذئب الذي انهكه الجوع فأخذت حواسه جميعا تبحث عن شيء ما، فهو يسمع بأنفه ويرى بسمعه، وقد تداخلت أحاسيس الشاعر بين حاستي البصر واللمس في قوله: تأوب والظلماء، (بصري) وبين تضرب وجهه (لمسي).

نكتفي بهذا القدر من النصوص ، وللشريف تراسلات أخرى تتداخل فيها حواسه المختلفة مع بعضها لتعكس حالة من حالات التداخل النفسي التي يعانيها الشاعر، فهو يشرب من الهوى (٤٨) (ذوقي تجريدي)، ومر اليأس حلو الجود(٤٩) (ذوقي تجريدي)، ويقطف بالعين وردا(٥٠) (بصري لمسي)، وصبحه أمر صبح ينتظر(٥١) (ذوقي بصري) ، وهو يشم ثرى الأرض

بذكره(٥٢) (بصري شمسي) ... إن تراسل الحواس عند الشريف يشكل منفذا من منافذ الخيال التي يلجأ إليها بعد أن تضيق عليه طرق القول في محاولة منه لإفراغ مافي نفسه من أحاسيس ومشاعر مضطربة ومتداخلة تنبع من الاحساس الباطني لديه ، ولهذا فإن القارىء قد يفهم معاني الشاعر ولكنه لايدرك جميع اصدائها وشعاعاتها.

الهوامش

(١) ينظر في ترجمة الشريف الرضي : وفيات الاعيان، لابن خلكان، ٤٤/٢،تاريخ بغداد، للخطيب البغدادي،٢٤٦/٢-٢٤٧،يتيمة الدهر، للثعالبي،١٢٦/٢ ومابعدها ،شرح نهج البلاغة،لابن ابي الحديد ،٤٧/١.

(٢) يتيمة الدهر ، للثعالبي ، ١٣٦/٣.

(٣) عبقرية الشريف الرضي ،د.زكي مبارك،٩/١،وينظر الرفض في شعر الشريف الرضي ،حميد مخلف الهيتي ،١٤٤،ضمن كتاب الشريف الرّضي دراسات في ذاكرة الالفية.

(٤) ينظر تاريخ بغداد ، للخطيب البغدادي ، ٢٤٧/٢.

(٥) تنظر آثاره في : تاريخ بغداد ، للخطيب البغدادي، ٢٤٧/٢، يتيمة الدهر، للثعالبي،١٢٦/٢، الحماسة في شعر الشريف الرّضي ، محمد جميل شلش، ٨٦ ومابعدها ،الشريف الرّضي في آثار الدارسين، كوركيس عواد،٢٣٣ ومابعدها ،ضمن كتاب الشريف الرّضي دراسات في ذاكرة الالفية.

(٦) سورة آل عمران ، الايه ٤١.

(٧) ينظر البيان والتبيين، للجاحظ،٧٦/١ ومابعدها، الرمزية في الادب العربي،د-درويش الجندي،٤٠

(٨) تمهيد في النقد الحديث ، روز غريب ، ٢٢٩.

(٩) في حداثة النص الشعري ، د.علي جعفر العلاق،٥٥

(١٠) الشريف الرّضي بين دكتورين، مارون عبود، مجلة الاديب السنة الرابعة، العدد السادس ، ٦.

(١١) النقد الادبي الحديث، د.محمد غنيمي هلال ، ص ٤٢٢.

(١٢) ينظر تمهيد في النقد الحديث، روز غريب، ص٢٣٢.

١٣) ينظر الكامل ، ابن الاثير ، ٤٥٠/٨.

(١٤) نفسه ،٧٩/٨.

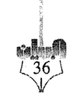
(١٥) نفسه ،٧١٠/٨.

(١٦) الديوان ، ٣٦/١.

(١٧) الديوان ، ٢٦٧/١.

(١٨) ينظر الرؤى الاجتماعية والاخلاقية في شعر الشريف الرّضي د.محمود الجادر ، ١٠١ ،ضمن كتاب الشريف الرّضي ، دراسات في ذاكرة الالفية .

(١٩) الديوان ٣٤٣/١، والحمى، والرمل،والجزع كلها اسماء للمواضع في الحجاز.



(٢٠) نفسه ٢٩٧/٢.

(٢١) نفسه ٤١٠/٢ ، والسمرات ، والنقا اسماء مواضع في الحجاز

(٢٢) ينظر الرؤى الاجتماعية والاخلاقية في شعر الشريف ، د .محمود

الجادر، ١٠٢، ضمن كتاب الشريف الرّضي دراسات في ذاكرة الالفية.

(٢٣) ينظر جماليات المكان، اعتدال عثمان، بحث منشور في مجلة

الاقلام، العدد الثاني ،٧٦،١٩٨٦.

(٢٤) الادب في ظل بني بويه،د. محمود غناوي الزهيري،١٦٤.

(٢٥) الشريف الرضي ،إحسان عباس ،٢٢٦.

(٢٦) الديوان ، ٣١٩/٢-٣٢٠.

(٢٧) الديوان ، ١١٣/٢.

(٢٨) الديوان ، ١٩٢/١.

(٢٩) فن الشعر ، ارسطو ، ٤٨.

(٣٠) الديوان ، ٢٥٦/١.

(٣١) نفسه ، ١٠٤/١.

(٣٢) نفسه، ٨٩/٢-٩٠، وينظر رسائل الصابي والشريف الرضي ، ٤٠.

(٣٣) نفسه،٩٠/٢-٩١.

(٣٤) الرمزية في الادب العربي، د .درويش الجندي،٢٤٥،وينظر الشريف

الرّضي ،الدكتور محفوظ،٦٣.

(٣٥) الديوان ،٣٦٠/٢

(٣٦) الديوان ،٥٠/٢،وتفوق : من قولهم :ماارتد على فوقه، أي مضى ولم يرجع.

(٣٧) ينظر الشعر العربي المعاصر، د .عز الدين اسماعيل، ١٢٧،

والشريف الرضي،د .محفوظ،٦٣.

(٣٨) الديوان ،٣٦٢/٢-٣٦٣.

(٣٩) الصورة الادبية، مصطفى ناصف،١٧٢.

(٤٠) الديوان ،٥٥٧/١.

(٤١) الرمزية في الادب العربي،د. درويش الجندي،١١٦.

(٤٢) ينظر الصورة الفنية معيارا نقديا،د .عبد الاله الصائغ،٤١٥.

(٤٣) الديوان،١١٠/١ والمراسيل الناقة السهلة السير

(٤٤) الديوان ٥٦٥/١

(٤٥) نفسه ،١٠٩/١.

(٤٦) الديوان ،٢٠٠/١.

(٤٧) الديوان ، ٦٦١/١.

(٤٨) نفسه ، ٥٦٧/٢.

(٤٩) نفسه ، ٣١٧/١.

(٥٠) نفسه ، ٣٤٢/١.

(٥١) نفسه ، ٤١٨/١.

(٥٢) نفسه ، ٥٦٢/٢.

المصادر

١- الادب في ظل بني بويه ، د .محمود غناوي الزهيري ،مطبعة الامانة،مصر، ١٩٤٩م .

٢- البيان والتبيين ، الجاحظ (ابوعثمان عمرو بن بحر)، مكتبة

الخانجي ، الطبعة
الثالثة ، القاهرة ،١٩٦٨م.
٣- تاريخ بغداد، الخطيب البغدادي (ابو بكر أحمد بن علي(ت ٤٦٣هـ)، القاهرة ١٩٢٩م.
٤- تمهيد في النقد الحديث، روز غريب، دار الكشوف، بيروت، ١٩٧١م
.
٥- جماليات المكان ، اعتدال عثمان ، مجلة الاقلام ، بغداد ، العدد الثاني ، ١٩٨٦م.
٦- الحماسة في شعر الشريف الرضي، محمد جميل شلش ، المؤسسة العربية
للدراسات والنشر ، الطبعة الثانية ،بغداد ،١٩٨٥م .
٧- ديوان الشريف الرضي دار صادر ، بيرووت، ١٩٦١م.
٨- رسائل الصابيء و الشريف الرضي ، تحقيق د.محمد يوسف نجم، دائرة
المطبوعات والنشر ، الكويت ،١٩٦١م .
٩- الرمزية في الادب العربي ، د.درويش الجندي ، مكتبة النهضة،القاهرة ،١٩٥٨م.
١٠- شرح نهج البلاغة ، ابن ابي الحديد، (ت ٦٥٥هـ) ، بيروت ،١٩٦٤م.
١١ - الشريف الرضي ، الدكتور محفوظ ، منشورات مكتبة بيروت ، ١٩٤٤م.
١٢- الشريف الرضي بين دكتورين، مارون عبود ، مجلة الاديب البيروتية، العدد
السادس ، السنة الرابعة ، ١٩٤٥م.
١٣- الشريف الرضي ، د.احسان عباس ، دار بيروت ، بيروت ، ١٩٥٩م
١٤- الشريف الرضي دراسات في ذاكرة الالفية ، لمجموعة من الباحثين، دار آفاق
عربية،بغداد، ١٩٨٥م.
١٥- الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والجمالية ، د. عز الدين
اسماعيل ، دار الفكر العربي ، الطبعة الثالثة، القاهرة ، بدون تاريخ.
١٦- الصورة الادبية،مصطفى ناصف،دار الاندلس، بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٨٣م.
١٧- الصورة الفنية معيارا نقديا ، د. عبد الاله الصائغ، دار الشؤون الثقافية،
بغداد،١٩٨٧م.
١٨- عبقرية الشريف الرضي ،د.زكي مبارك ، الطبعة الرابعة، القاهرة، ١٩٥٢م.
١٩-فن الشعر ،ارسطو ، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة ، الطبعة الثانية ،
بيروت ،١٩٦٠م.
٢٠- في حداثة النص الشعري ، د.علي جعفر العلاق ، دار الشؤون

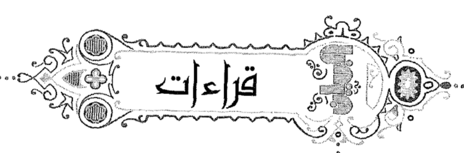
القافية ، بغداد ، ١٩٩٠م.

٢١- الكامل في التاريخ ، ابن الاثير (عز الدين) ، دار صادر ،بيروت،١٩٦٦م.

٢٢- النقد الادبي الحديث ،د .محمد غنيمي هلال،دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٧٣م.

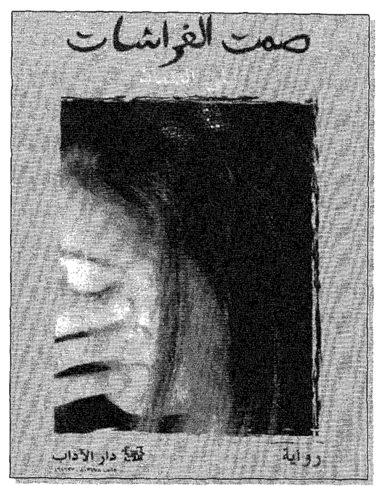
٢٣- وفيات الاعيان ، ابن خلكان (شمس الدين احمد بن ابراهيم (ت٦٨١م) القاهرة، ١٩٤٨م.

٢٤- يتيمة الدهر ، الثعالبي (ابو منصور عبد الملك بن محمد (ت ٤٢٩هـ) القاهرة ، ١٩٦٥م



أسلوبيّة صمت الفراشات.. قراءة في رواية ليلى العثمان

بقلم: د. سمر روحي الفيصل
(الإمارات العربية المتحدة)



أرغب في القول، وأنا مقبل على تحليل أسلوبية رواية (صمت الفراشات) (1). لليلى العثمان، إن الخبرة في تحليل النصوص الروائية تقود صاحبها الناقد المحلل إلى إنعام النظر في المقولة الأسلوبية الراسخة، وهي: فردية نظام الأسلوب؛ أي أنه نظام لا يُقاس غيره إليه،ولا يمكن قياسه إلى غيره. (وما يُفسرَّ هذا الأمر هو النص نفسه. فالنظام يولدُ معه ويتشكل به.

ولذا فهو لا يصلح لإنتاج أسلوب آخر(2). هذه المقولة تعني أن نظام الأسلوب في رواية (صمت الفراشات) مغاير لنظام الأسلوب في رواية (المرأة والقطة)، وهي أول روايات ليلى العثمان. فالنظام فرديّ بالنسبة إلى صاحبه الروائيّ؛ لأنه يبدع نظاماً لكلّ رواية من رواياته. والنظام نفسه فرديّ بالنسبة إلى الروائيين الآخرين الذين لا يستطيعون قياس نظام (صمت الفراشات) أو (المرأة والقطة) إلى نظام يرغبون في ابتداعه في رواياتهم اللاحقة، أو نظام كانوا ابتدعوه في إحدى رواياتهم السابقة. والمسوِّغ السائد للتفرد الأسلوبي في كل رواية من الروايات هو الارتباط الوثيق بين شكل التعبير وشكل المضمون؛ أي أن (صَوْغَ) الرواية (صَوْغٌ) مقصود لذاته، بغية إحداث أثر جمالي في المتلقي، وعدم الاكتفاء بالأثر الإبلاغي، أو النفعي، الذي يتحقق بوساطة إيصال الحكاية الروائية له.

وإذا كانت خبرتي في تحليل النصوص تؤكد التفرد في نظام أسلوب كل رواية من الروايات، فإنها تقترح إضافة أمرين إلى التوضيح السابق لهذا التفرد:

أولهما: توافر قدر أسلوبي مشترك بين الأنظمة الأسلوبية الروائية، سواء أكان هذا القدر المشترك خاصاً بروائي واحد أم كان عاماً شاملاً الروائيين كلهم. فرواية (صمت الفراشات) التي صدرت عام ٢٠٠٧ تملك نظاماً أسلوبياً ذا صلة قربى بالنظام الأسلوبي في أول رواية أصدرتها ليلى العثمان قبل

السمة الأسلوبية الأولى في (صمت الفراشات) هي استعمال ليلى العثمان المفردات اللغوية العربية استعمالاً خاصاً بها، سواء أكانت هذه المفردات أفعالاً أم مصادر أم حروفاً أم غير ذلك.

عشرين سنة ونيف، هي رواية (المرأة والقطة) المطبوعة عام ١٩٨٥ (٣). فمن يُنعم النظر في الروايتين القديمة والجديدة يكتشف المؤتلف والمختلف في نظام أسلوبهما. من ذلك مثلاً: إن الروايتين تبدأان بالحاضر الروائي ثم تستدعيان الماضي الذي قاد إلى هذا الحاضر. فسالم في حاضر (المرأة والقطة) نزيل السجن، مصاب بمسٍّ، متَّهم بقتل (حصة). ولكن الرواية سَرْعان ما تترك حاضر سالم لتسرد حكاية والده وما عاناه من أخته المتسلطة، وما يرتبط بهذه الحكاية من طرد أم سالم والسيطرة على سالم نفسه. ونادية في حاضر رواية (صمت الفراشات) تحاور الطبيب الذي ينصح لها بإجراء عملية لحبالها الصوتية، ولكنها سرعان ما تترك هذا الحاضر لتسرد حكايتها في قصر زوجها العجوز نايف، وما يرتبط بهذه الحكاية من ظلم وهدر كرامة. وكأن ليلى العثمان تُفضِّل، وهي تبدع نظاماً لأسلوب كل رواية من رواياتها، الانطلاق من حاضر الحكاية إلى الماضي الذي صنع هذا الحاضر. يؤكد هذا التفضيل الأسلوبي الرواية الثانية لليلى العثمان، وهي رواية (وسمية تخرج من البحر) (٤). التي صدرت عام ١٩٨٦. فهذه الرواية

لا شك في أن ولوع أسلوب ليلى العثمان بالصفات المجازية ناتج عن مخيلتها التي انتقت الصفة الدالة على الموقف النفسي من الموصوف. وهي مخيلة مجنحة، لا تعوزها الصفات المجازية، ولا يعوقها تعدد المواقف وتنوعها.

تطرح في بدايتها حاضر عبدالله وهو في قارب صيده، ولكنها تتركه يسترجع ماضيه وما ارتبط بهذا الماضي من حبّه (وسمّية) وغرقها في البحر،وإن كانت وقفة السارد في حاضر هذه الرواية أكثر طولاً وتفصيلاً(٥). من وقفته في حاضر الرواية السابقة (المرأة والقطة) ووقفته اللاحقة في حاضر رواية (صمت الفراشات)، دون أن يكون للزمن أية علاقة بنظام أساليب الروايات الثلاث، إذ إن الروايتين الأوليين صدرتا في زمنين متقاربين (١٩٨٥ و ١٩٨٦)، في حين تأخر زمن صدور الرواية الرابعة إلى عام ٢٠٠٧م.

وثانيهما: امتزاج الأسلوبي بالفنّي. ذلك أن القَدْر الأسلوبي المشترك الذي أشرت إليه في الفقرة السابقة هو (افتتاحية الرواية) وهذه الافتتاحية عمل فني لا تتخلى عنه غالبية الروايات شأنه في ذلك شأن الزمن والشخصيات والمكان والسرد، فضلاً عن العلاقات البنيوية بين هذه المكونات في البناء الفني للرواية. ولكن البناء الفني لا يُقدّم وحده، بل يُقدَّم بوساطة البناء اللغوي، أو ما أسميه اختصاراً:

أسلوب الرواية. ولا فصل في هذه الحال بين الفني والأسلوبي؛ لأنهما ممتزجان في نسق لغوي كلي واحد هو لغة الرواية. وهذا النسق خاضع للتنويعات الفردية، أوالتفرد الأسلوبي كما سبق القول. إذ إن كل روائي يفضل بنى معيَّنة (٦)، ويخلق بحسب تعبير تودوروف لغة من لغة، منطلقاً من لغة موجودة في أثناء ابتداعه لغة جديدة هي لغة أثره الفني(٧). وكأن الروائي في أثناء ابتداعه نظام أسلوب روايته يخضع خضوعين: خضوعاً للموروث العام للنوع الروائي الذي رسَّخ المكوِّنات الفنية من زمن ومكان وشخصيات وسرد... وخضوعاً للموروث اللغوي العربي الذي رسَّخ تقاليد بلاغية في بناء الأثر الفني بناء جمالياً.

إن الأمرين السابقين (توافر قَدْر أسلوبي مشترك بين الروايات، وامتزاج الأسلوبي بالفني) يُقيدان مفهوم (التفرُّد الأسلوبي)، ويجعلان المصطلح أكثر دقة بالنسبة إلى الواقع اللغوي للرواية. وقد رأيت من المفيد، قبل الخوض في تحليل أسلوب (صمت الفراشات) وحده، القول إن ليلى العثمان خضعت، على سبيل التمثيل لا الحصر، للموروث العام للرواية، فوضعت لكل رواية من رواياتها الثلاث افتتاحية. وهذا يعني أنها شاركت الروائيين العرب في الخضوع لضرورة توافر الافتتاحية في بداية الرواية، ولكن البناء اللغوي لهذه الافتتاحية في كل رواية من روايات ليلى العثمان الثلاث جاء مغايراً للبناء اللغوي للافتتاحية عند الروائيين العرب، وإن كان البناء اللغوي نفسه خاضعاً للموروث اللغوي البلاغي العربي. ففي نظام أسلوب

افتتاحية (المرأة والقطة) تناوبٌ بين السرد الذي ينهض به الراوي العالم، والحوار بين سالم والمحامي، ثم الحوار بين سالم والطبيب. وتناوب آخرُ بين الحوار الخارجي والمونولوج الداخلي، أو: الحوار بين سالم والطبيب ثم انكفاء سالم على ذاته ونجواه الذاتية. والتناوب، في شكليه، عمل أسلوبي يهدف إلى تقديم تعدُّدية أسلوبية لكل من المحامي والطبيب وسالم. أما افتتاحية (صمت الفراشات) ففيها تناوب واحد بين السرد الخارجي الذي تُقدمه نادية (الساردة الممثلة) بضمير المتكلم، والحوار مع الطبيب، دون أن يوحي نظام الأسلوب في هذه الرواية بأية تعددية، بل إنه يوحي بهيمنة أسلوب واحد، وهو أسلوب نادية الساردة الممثلة.

يمكنني، بعد التمهيد السابق، تحليل أسلوب رواية (صمت فراشات) من خلال السّمات الأسلوبية الثلاث التي تُشكل الطبقات اللغوية للنص الروائي، وهي : مستوى المفردات، ومستوى التراكيب، ومستوى الدلالة. ولكنني سأكتفي هنا بتحليل مستوى المفردات، مركزاً على الجانب اللغوي الأسلوبي الصرف، ولكن هذا التركيز لا يمنعني من تقديم إشارات عجلى إلى العناصر الفنية والمضمونية للرواية، دون أن يكون من هدفي تحليل جانبها الفني أو المضموني، أو الإحاطة الكلية بهذين الجانبين.

مستوى المفردات:

السمة الأسلوبية الأولى في (صمت الفراشات) هي استعمال ليلى العثمان المفردات اللغوية العربية استعمالاً خاصاً بها، سواء أكانت هذه المفردات أفعالاً أم مصادر أم حروفاً أم غير ذلك. ويمكنني القول إن مكونات هذا الاستعمال الخاص، هي:

١- التركيز والتكرار:

في رواية (صمت الفراشات) تركيز واضح على مفردات معينة، تجلّى في تكرار استعمالها في الرواية، وهذا ما جعل هذه المفردات سمة من سمات الأسلوب الروائي ليلى العثمان في رواية (صمت الفراشات). من ذلك الجذر (ص م ت) الذي استعملته ليلى العثمان ابتداء من الصفحة الأولى في الرواية، وراحت بعد ذلك تُنوّع استعماله، بين الفعل الماضي (صمتّ)، وفعل الأمر (اصمتي)، والمصدر (الصَّمْتُ)، واسم الفاعل (صامت، فضلاً عن استعمالها في التراكيب الإضافية (صمت الأثاث وصمت القبور، مثلاً)، والتراكيب الوصفية (صمتٌ ثقيلٌ وصمتي اللذيذ، مثلاً). كذلك الأمر بالنسبة إلى لفظة (فراشة) التي استعملتها ليلى العثمان معرفة ونكرة مرات كثيرة، كما استعملتها اسماً موصوفاً في التراكيب الوصفية (الفراشة المشتاقة- الفراشات الرشيقة- فراشات مجنونات- فراشة حرة)، ومضافاً إليه في التراكيب الإضافية (تطايرت في الشقة مثل فراشة- مثل فراشة هشّة)، واستعملتها أيضاً مفردة (فراشة) وجمعاً (فراشات).

وإذا كان التركيز على اللفظتين السابقتين انعكاساً رمزياً لعنوان الرواية (صمت الفراشات) الدّال على



حال الشخصية المحورية نادية المطالبة بالصمت من زوجها وأبيها وأمها، وهي فراشة جميلة راغبة في الحرية، حرية القلب والعقل، فإن تكرار استعمالهما يوحي ببؤرة الرواية،وهي بؤرة محكومة بالنقيض والثورة عليه: النقيض بين القيد الذي توحي به لفظة (الصمت)، والحرية التي توحي بها لفظة (الفراشة). والثورة التي تمثلها نادية حين ترفض القيد (تهرب من القصر)، وتنتقل حرة في المجتمع (تسكن وحدها- تحب أستاذها-تحب عطية). ثم نقيض النقيض المعبر عن رؤيا التمرد الأنثوي الجسد في رفض أسرتها حبها عطية وزواجها منه، ورفض عطية نفسه زواجه منها انصياعاً للأعراف والتقاليد الاجتماعية.

هناك مفردات أخرى تُعزز المفردتين السابقتين (الصمت - الفراشة) الدالتين على بؤرة الرواية ورؤياها. وقد توافر لهذه المفردات ما توافر للمفردتين المذكورتين من تركيز وتكرار، بحيث أصبحت جزءاً من الرصيد اللغوي الأسلوبي لليلى العثمان في رواية (صمت الفراشات). ومن هذه المفردات فعلان من أفعال الأحاسيس، هما: شعرتُ- أحسستُ. والمسوِّغ الأسلوبي لاستعمال هاتين المفردتين الدالتين على الحركة الداخلية يكمن في الجانب الفني من بناء الرواية. إذ إن بناء (صمت الفراشات) ينهض استناداً إلى راو واحد ممثل بشخصية نادية. فهي الشخصية المحورية التي تروي حكايتها بنفسها، بضمير المتكلم، بحيث يصبح أسلوب الرواية نموذجاً من نموذجات أسلوب الهيمنة، أو شكلاً من أشكاله، مادامت الرواية تخلو من تعدد الأساليب تبعاً لخلوها من تعدد الشخصيات، وانصرافها إلى شخصية واحدة ليس غير وهذا الأمر لا يعني أن رواية (صمت الفرشات) خالية من الشخصيات، ولكنه يعني أن هناك شخصية واحدة مهيمنة، تقدم الرواية بأسلوبها. وتقدم ضمن هذا الأسلوب الشخصيات الأخرى، دون أن تسمح لها بتقديم نفسها بأسلوب خاص بها. وإذا كان ذلك كذلك فإن من الحاجات الأسلوبية أن تستعمل الشخصية المحورية أفعال الأحاسيس في أثناء تعبيرها اللغوي عن حركتها الداخلية. فهي وحدها التي تعرف ما تحس وما تشعر به، وهي وحدها المعبرة عنه في أسلوب رواية (صمت الفراشات) مادامت الرواية تخلو من راو عالم تتسع معرفته كل شيء في عالم الرواية، ويستطيع بوساطة هذه المعرفة نقل دخيلة الشخصيات كلها إلى المتلقي.

بيد أن التدقيق في هذين الفعلين من أفعال الأحاسيس يشير إلى أن ليلى العثمان تفضل فعلاً واحداً منهما على الآخر، هو (شعرت) فهي تُكرره كثيراً في حال الغضب (شعرت بالغضب)(٨)، والسرور (شعرت بالنسيم الربيعي) (٩)،دون أن تهمل الفعل الآخر:

أحسستُ (أحسستُ بنفسي تتسرّب مني) (١٠). وليس هناك تعليل مقنع لهذا التفضيل؛ لأن الشعور في اللغة يدل على ما يدل عليه معنى الإحساس. فالإحساس هو: (العلم والإدراك بالحواس)(١١)، والشعور هو: (الإدراك بلا دليل) و (استشعر الشيء: أحس

به) (١٢). وعلى الرغم من ذلك فإن ما ورد في علم النفس يجعل تفضيل ليلى العثمان أكثر وضوحاً، إذ أ ن الشعور هو : (إدراك المرء لذاته وأحواله إدراكاً مباشرا). وهذا الإدراك المباشر هو رد فعل (نادية)طوال الرواية على الأشياء التي تواجهها؛ لأنها نموذج للشخصية الروائية ذات الأحاسيس المتوفزة. ترغب في الكلمة الجميلة، والتقدير الملائم، والانطلاق دون قيود، وتلبية رغبات القلب. لا تهمها القواعد الاجتماعية والأسرية والمال والمكانة الاجتماعية، تبكي لأنها لم تستطع مساعدة طالبتها، وتخاف من أن تشوه العملية الجراحية صوتها. يندفع قلبها في أثناء حبها أستاذها دون أن تسأل عقلها عن صحة هذا الاندفاع. مثل هذه الشخصية تشعر وتعلي من قيمة شعورها المباشر، وتعلن إدراكها المباشر دون أن تحسب حساباً للموضوعات الاجتماعية والمادية. ومن ثم يبدو إيثارها فعل (شعرتُ)، استناداً إلى ذلك كله مقبولاً في السياق العام لبناء شخصية نادية في الرواية.

٢- التوسع في الاستعمال:

هناك نوع من التوسع في استعمال المفردات في أسلوب (صمت الفراشات). وقد اتخذ هذا التوسع ثلاثة أشكال، هي:

أ- الترجّح بين استعمالين:

الترجح هنا بين استعمالين؛ استعمال لغوي دقيق، واستعمال لغوي غير صحيح. وقد يتسع الترجح فيشمل ثلاثة استعمالات أو أربعة للمفردة الواحدة. وهذه أمثلة من الرواية على هذا الترجح بين استعمالين:

- ورد في الرواية استعمال دقيق لفعل (اعتاد) متعدياً بنفسه، من نحو: تعتاد لمستي(١٣)، وورد في الرواية أيضاً استعمال الفعل نفسه متعدياً بـ (على)، من نحو: أعتاد عليه، لم يعتد على كذا، عودتني على (١٤).

- ورد في الرواية استعمال الاسم (وحده) و (وحدي) بصيغة الحال استعمالاً صحيحاً (١٥). وورد في الرواية أيضاً استعمل الاسم نفسه استعمالاً غير صحيح مقترناً بالألم (لوحدها، لوحدك) (١٦).

- ورد في الرواية استعمال الفعل (شعرتُ)استعمالاً صحيحاً متعدياً بالباء، من نحو: (شعرت بحقد، شعرت بأنني) (١٧). وورد في الرواية أيضاً استعمال الفعل نفسه استعمالاً غير صحيح تعدياً بنفسه: (شعرت قلبي، شعرتُه، شعرتني)(١٨).

- ورد في الرواية استعمال صحيح لفعل (أحسَّ) متعدياً بالباء، من نحو: أحسَّ بها، أحسستُ بصمت(١٩). وورد في الرواية أيضاً استعمال الفعل نفسه استعمالاً غير صحيح متعدياً بنفسه من نحو: أحس شيئاً، أحسستُ السرير، لا أحس سوى كفه، أحسها(٢٠).

- ورد في الرواية استعمال الفعل (حدق إليه)استعمالاً صحيحاً، كما ورد استعمال متعدياً بالباء مرة، وبالفاء حيناً: حدّقتُ به، حدَّقت بها، حدّقتُ في عينيه (٢١).

- ورد في الرواية استعمال الفعل (أتوسل إليه)استعمالاً صحيحاً متعدياً بحرف الجر (إلى)، كما ورد استعماله استعمالاً غير صحيح متعدياً بنفسه:



أتوسل أمي، توسلتُه، أتوسل الله، أتوسلها، أتوسله(٢٢).

ب- إهمال الفصيح وإيثار الشائع:

لهذا الإهمال صورٌ تتعلق بتعدية الأفعال حيناً،وباستعمال اسم أو مصدرٍ بدلاً من آخر أحياناً، وباستعمال جمع بدلاً من آخر. وهذه بعض الأمثلة على ذلك:

- ورد استعمال (أول مرة)(٢٣) استعمالاً صحيحاً، كماورد استعمالها استعمالاً غير صحيح (لأول مرة)(٢٤).

- وردت أفعال متعدية بنفسها وهي تتعدى بحرف الجر (إلى)، من نحو: (أتضرعه) بدلاً من (أتضرع إليه)، و(تشتاقني) بدلاً من (تشتاق إلي)، و(يصلني) بدلاً من ــــ(يصل إلي).

- وردت أفعال متعدية باللام وهي تتعدى بـ (إلى)، من نحو: (اضطررنا لاجتثاث) بدلاً من (اضطررنا إلى اجتثاث)، و (تحتاجين لتمارين) بدلاً من (تحتاجين إلى تمارين) (٢٥)، و(أشار لعطية) بدلاً من (أشار إلى عطية).

- ورد في الرواية استعمال (الفشل) بدلاً من (الإخفاق)، و (طيلة) بدلاً من (طوال)، و(بحلق) بدلاً من (حدق)

- ورد في الرواية استعمال (زهور) بدلاً من (أزهار أو أزاهر)، واستعمال (نوايا) بدلاً من (نيات)، و(فاجعات) بدلاً من (فواجع، و (وباءات) بدلاً من (أوبئة).

ت-نَقْلُ الدلالة:

المراد هنا استعمال المفردة في غير ما وضعت له على سبيل نقل الدلالة من المعنى الحقيقي إلى معنى قريب منه. من نحو استعمال (عاط) بمعنى (بكى): (عاط بنشيج عال)(٢٦). أو نقل الدلالة من المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي، من نحو استعمال (ابتلع) في (ابتلع الخوف وجه أمي وأبي) (٢٧)، و(جفل) في (جفل وجهه) (٢٨)، و (فاح) في (فاح الجدّ من صورته) (٢٩) و (فاح نداؤهم) (٣٠).

يشير التوسع في استعمال المفردات إلى أن أسلوب ليلى العثمان في (صمت الفراشات) ميال إلى (المرونة)النسبية. وهذه المرونة موقف لغوي يمكن تفسيره تفسيرين مختلفين جداً. أولهما الجهل بالفصيح، وثانيهما مراعاة المقام. أما الأول فينطلق من ضرورة الالتزام بالمفردات الفصيحة مضن الإلتزام العام باللغة العربية الفصيحة. وأما الثاني فينطلق من أن المقام الذي وردت فيه المفردات احتاج إلى التصرف بها على النحو الوارد في سياق الرواية. ولا أعتقد بأن واحداً من هذين التفسيرين قادر على الإحاطة بالمرونة في استعمال المفردات المذكورة في سياق (صمت الفراشات). ذلك لأن عدد هذه الألفاظ قليل جداً قياساً إلى عدد الألفاظ التي استعملت استعمالاً فصيحاً في الرواية، ولا يصح أن نصف بالجهل من استعمل المفردة استعمالاً صحيحاً مرة واستعمالاً شائعاً مرة، ولا الذي يُعدّي الفعل بحرف جر تعدية فصيحة ثم يشر به معنى فعل آخر فيعديه بحرف جر آخر، ولا الذي استعمل الدلالة الشائعة، أو الجمع المشهور، في مقابل الدلالة المعجمية والجمع القياسي. ومن ثم فإنني أعتقد بأن التوسع في استعمال المفردات يمكن عزوه إلى (المرونة النسبية)، وهي مرونة

تحتاج إليها لغة الرواية المكوَّنة من آلاف المفردات في مواضع ومعان ومواقف متنوعة. وقد آثرت وصف المرونة بالنسبية لأميز الأسلوب الذي كثرت فيه المفردات المستعملة استعمالاً غير فصيح من الأسلوب الذي اتسم بالتوسُّع، وراح يفيد من الإمكانات اللغوية في إقناع المتلقي بحيوية العالم الروائي.

٣- الولوع بالصفات:

في أسلوب ليلى العثمان ولوع باستعمال المفردات صفات. فالرأس أجرد، والذيل طاووسي، والعبد شيطاني، والوجه قمري،والقصر ظالم، والعينان منطفئتان، والنظرات مسترحمة، والصمت فجٌّ... ،الواضح في هذا الولوع ذلك الميل إلى أن تكون الصفات ذات معان مجازية غير حقيقية، بحيث تعبر الصفة عن رؤية الواصف الذاتية للموصوف. فالواصف في (صمت الفراشات) هو نادية التي ترى القصر ظالماً، والعبد (عطية) شيطانياً، والذيل طاووسياً؛ لأن أمور الظلم والقهر والقيد تحيط بها في القصر وتهينها، فإذا تبدلت حالها بعد مغادرتها القصر تبدلت الصفات التي كانت تخلعها على الموصوفات، وتبدلت أيضاً الصفات التي حرصت على استعمالها بعد حذف موصوفاتها. فقد كانت تستخدم في الإشارة إلى زوجها صفة (العجوز) وحدها(٣١)، دون أن تستعمل اسمه (نايف). كما كانت تستخدم صفة (العبد) وحدها في خطاب عطية (٣٢) وحين زال خطر العجوز بعد هربها من القصر ووفاتها راحت تستعمل الاسم وحده (نايف) في الدلالة عليه، وعافت صفة (العجوز). كما أصبحت تستعمل الاسم (عطية) بعد تغير موقفها منه وخلاصها من سيده، وكأن استعمال الصفة السلبية دون ذكر الموصوف بها يعكس رغبة داخلية عندها في أن تعبر اللغة عن رؤيتها المخاطب في أثناء الخطاب.

ولا شك في أن ولوع أسلوب ليلى العثمان بالصفات المجازية ناتج عن مخيلتها التي انتقت الصفة الدالة على الموقف النفسي من الموصوف. وهي مخيلة مجنحة، لا تعوزها الصفات المجازية، ولا يعوقها تعدد المواقف وتنوعها. وسنلاحظ أثر هذه المخيلة في أثناء الحديث عن التراكيب،ولكنني هنا ميال إلى تأكيد القول إن ثراء مخيلة ليلى العثمان يتضح في المفردات والتراكيب المجازية على حد سواء. وليس يكون من المفيد أن أشير إلى أثر هذه المفردات المجازية في بناء قاعدة الأسلوب المجازي في (صمت الفراشات)، وهو بناء ما كان قادراً على توفير هذا القدر من الجمال لولا الموقف الشعري/ الذاتي من الواقع الروائي. ففي هذا الواقع رواية واحدة، هي نادية، تعوض عن (الصمت) المدمر الذي سببه سجنها وظلم زوجها باشتعال (دخيلتها) بزيت (مخيلتها)، بحيث راحت تمنح ظالمها (نايف) وكل من يحيط به صفات مجازية سلبية، بدلاً من وصفه بصفات حقيقية واقعية، في محاولة لغوية للانتقام منه. ومن ثم بات ثراء الداخل ونشاطه عندها محاولة للحيلولة دون نجاح الخارج (العجوز وقصره) في تدميرها وتحويلها إلى شيء من

الأشياء وقد انعكس هذا الداخل في لغة الخطاب عندها، فجاءت الصفات المجازية السلبية كثيرة متوالية.

٤- التعليل والتحديد:

يبدو المكان في (صمت الفراشات) محدود بحدود القصر ثم المنزل، على الرغم من تعدد الإشارات إلى حركة نادية في الجامعة والمدرسة وغيرها. والظن بأن المكان المحدود إذا كان سجناً مثل القصر الذي حبست فيه نادية، فإنه يحتاج إلى تعليل يقنع صاحبه السجين فيه بأي مسوغ لسجنه وتقييد حريته. ولعل هذا ما جعل المفردات في (صمت الفراشات) معنية بالتعليل بوساطة اللام المقترنة بالفعل، انطلاقاً من أن اللام لام التعليل، وأن الفعل هو العمل الذي ينهض بمهمة التعليل، من نحو: لأقنعه، لأستنتج، لأغتسل، ليقبل جبيني، لأفرغ دفقة الخوف، ليخرجوني...

وليست محدودية المكان، وما تبعها من حاجة لغوية للتعليل، غير تعبير عن قصد الرواية الانتقادي. فالرواية ترغب في انتقاد زواج الغني العجوز من الفتاة الصغيرة الجميلة الفقيرة، ولا معنى للاقتناع بهذا الزواج ما لم يكن العجوز غنياً جداً كما هي حال نايف،وما لم يكن أبو العروس طامعاً وخاضعاً؛ طامعاً بأموال الغني، وخاضعاً لنفوذه مادام يعمل عنده كما هي حال أبي نادية. وقد اتضح ذلك القصد الانتقادي حين راحت ليلى العثمان تضيق من حدود المكان الروائي ليصبح قصراً، وحين سعت بعد ذلك إلى المبالغة في وصف ضخامة القصر وجماله لتتمكن من جعله نقيضاً للحال النفسية لنادية التي حلت فيه دون أن تصبح سيدته السعيدة. وهي، على المستوى اللغوي للمفردات، كانت حذرة جداً في تحديد القصد الانتقادي، حتى إن الألفاظ التي دلت على أنها تنتقد هذه الحال في الكويت كانت قليلة جداً ومتنوعة بين عبارات محلية: (غشمت طريقة التخاطب) (٣٤)، و(انكب) (يهوِّس عليها) (٣٥)، و (ولهت على بيتنا)(٣٦)،وأسماء مناطق في الكويت (الفنطاس، الرميثية) (٣٧)، وأسماء أطعمة كويتية (المكبوس، المطبق، الجريش)(٣٨) وأمثلة شعبية كويتية (فوق شينها قوات عينها)(٣٩)، و (بكرا بنقعد تحت الحيط وبنسمع الزيط)(٤٠).

ولا أشك في أن ليلى العثمان نجحت في انتقاد هذه الحال الخليجية، وفي حفز وجدان المتلقي إلى مناهضتها من خلال الحكاية المنفرة التي رسمتها بإتقان لنادية في قصر زوجها نايف. بيد أنها رغبت في قدر آخر من تخصيص المكان الروائي بالكويت، فراحت تستعمل الإحالات والهوامش التي تنص صراحة على أن هذا المثل (كويتي)، وأن هذه الأطعمة (كويتية). وهي تدرك أن تقنية الإحالات والهوامش المستعارة من البحوث غير قادرة وحدها على تخصيص الحال الانتقادية بالكويت؛ لأنها غير نابعة من سياق الحوادث الروائية، وغير قادرة على التأثير السلبي في هذا السياق إن حذفت منه.

الإحالات:

١- دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٧م.
٢- د منذر عياشي: مقالات في

الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب،دمشق، ١٩٩٠،ص١٠٤.

٣- صدرت الطبعة الأولى من رواية (المرأة والقطة) عام ١٩٨٥، والاعتماد هنا على الطبعة الثالثة الصادرة عن دار المدى بدمشق عام ٢٠٠٠.

٤- صدرت الطبعة الأولى من رواية (وسمية تخرج من البحر) عام ١٠٨٦، والاعتماد هنا على الطبعة الثالثة الصادرة عن دار المدى بدمشق عام ٢٠٠٠م.

٥- طول افتتاحية رواية (وسمية تخرج ن البحر) اثنتا عشرة صفحة، في حين اقتصرت الافتتاحية على أربع صفحات في (صمت الفراشات)، وعلى سبع صفحات في (المرأة والقطة).

٦- سعيد الغانمي (اختيار وترجمة): اللغة والخطاب الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيورت/الدار البيضاء، ١٩٨٣، ص٨٢ (بتصرف).

٧- محمد عزام: التحليل الألسني للأدب، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٤، ص ١٢٨ (بتصرف).

٨- صمت الفراشات، ص ٤٦.

٩- ٩ المصدر السابق، ص ٤٥.

١٠- المصدر السابق، ص ١٨. من الأمثلة أيضاً: أحسستُ بصمت مريب، ص١٦.

١١- معجمالإرشاد، مادة (حسس).

١٢- معجم الإرشاد، مادة (شعر).

١٣- صمت الفراشات، ص ٤٠، ١١١.

١٤- المصدر السابق، ص ١٩، ٤٣، ٤٦، ٢١٤.

١٥- المصدر السابق، ص ١١١.

١٦- المصدر السابق، ص ١٠١.

١٧- المصدر السابق، ص ٣٣، ٣٤، ٤٥، ٥٢.

١٨- المصدر السابق، ص ٣٢، ٣٣، ٣٦.

١٩- المصدر السابق، ص ١٨، ١١٢.

٢٠- المصدر السابق، ص ٣٥، ٨٥، ١٧٥.

٢١- المصدر السابق، ص ١٥، ١٩، ٢٢، ٤٤، وورد في الرواية استعمال (بحلق) بمعنى: حدَّق إلى. انظر الرواية ص ٣٧، ٥٢.

٢٢- المصدر السابق، ص ١٧- ٥٠ - ٦٥.

٢٣- المصدر السابق، ص ٧١ ، ١٠٨.

٢٤- المصدر السابق، ص ٩٨، ومثلها: لأول ليلة، انظر الرواية، ص ٩٩.

٢٥- ورد في الرواية تعديل الفعل (احتاج) بنفسه، من نحو: أحتاج آلاف الأيدي.

٢٦- صمت الفراشات، ص ٨٩.

٢٧- المصدر السابق، ص ٨٣.

٢٨- المصدر السابق، ص ٨٢.

٢٩- المصدر السابق، ص ٩١.

٣٠- المصدر السابق، ص ٩٣.

٣١- ورد اسم نايف أول مرة وثاني مرة في الرواية على لسان أبي نادية. انظر الرواية ص ٨١، ٨٤.

٣٢- ورداسم عطية أول مرة في الرواية في ص ٣٤.

٣٣- يصدق ذلك على موقف نادية السلبي من أمها وأبيها في أثناء وجودها في القصر؛ لاعتقادها بأنهما سبب مصيبتها. ولذلك ما كانت تستعمل اسميهما في مخاطبتهما، بل كانت تستعمل لفظتي: أمي وأبي.

٣٤- صمت الفراشات، ص ١٣.

٣٥- المصدر السابق، ص ١٩، ٢١.

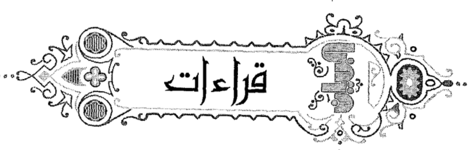
٣٦- المصدر السابق، ص ٢٥.

٣٧- المصدر السابق، ص ٦٥.

٣٨- المصدر السابق، ص ٤٦.

٣٩- المصدر، السابق، ص ٧٨.

٤٠- المصدر السابق، ص ٩٦.



د. ليلى السبعان
وبصمات رائعة في البحث العلمي

بقلم: ليلى محمد صالح
(الكويت)

د. ليلى السبعان وجه اجتماعي وأكاديمي متميز. تربوية وإعلامية وباحثة، غايتها العناية بتاريخ اللغة العربية، فهي أم اللغات، وهي اللغة التي نزل بها القرآن الكريم، ثم التعمق بروعة جمال المفردات والعبارات وما تتركه من آثار تنعكس على حياتنا العلمية والعملية.

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

لغات العرب في خزانة الأدب للبغدادي

د. ليلى خلف السبعان
قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب
جامعة الكويت

مجلس النشر العلمي

ISSN: 1560-5248

في كتاب الأمالي الرائد في النحو كشفت عن جهود ابن الشجري في إعراب أبيات المتنبي.

أيضاً الحلم بمستقبل أجمل في مجال تطوير المناهج الجامدة التي طال الكلام فيها على مدى الدهور، والأعمال الإبداعية التي يجب أن تقوم على لغة تتسم بالوضوح والسهولة لتحقق التعامل اللغوي لقاعدة عريضة من الناس لهم ثقافة محدودة، فهم لا يحتاجون إلى اللغة العربية المتقعرة بل يحتاجون إلى لغة وسط بين فصحى التراث والعاميات الدارجة، أي لغة فصحى سهلة يحيها الجميع ويتداولها الكل.

د. ليلى السبعان تمتاز بحوثها بالتمكن من اللغة العربية ودلالاتها. هي أول كويتية تقدم رسالة الدكتوراه حول فصحى العصر (في إذاعة الكويت المسموعة والمرئية) وهي دراسة تحليلية للغة الإعلام في دولة الكويت، تسلط الضوء على الإعلام الكويتي ومؤسساته من خلال معلومات وثائقية تخص حقل الإعلام ومدى تأثيره الفاعل في المجتمع. الدراسة تصف الواقع اللغوي وصفاً دقيقاً بحيث تتيح للآخرين سياسة التخطيط اللغوي التي أخذت بها كثير من الأمم المعتزة بلغتها وتراثها.

ليلى السبعان تجد نفسها في البحوث العلمية، وبين البحوث وليلى ارتباط جميل يحمل التحدي الصلب من خلال ما قدمته للمكتبة الكويتية العديد من الأبحاث ولدراسات في مجال اللغة العربية إيماناً منها بأهمية اللغة التي هي عنوان هويتنا العربية، والتي تعتبر من أكثر اللغات تأثيراً في التاريخ العلمي والثقافي والسياسي للبشرية.

شقت طريقها بثقة ونجاح وإرادة في مجال البحث العلمي والخبرة طوال مسيرتها التربوية والأكاديمية الزاخرة والحافلة بالنجاح.

من أهم أبحاثها المحكمة والمنشورة في الكويت وفي الدوريات والحوليات العربية في مجال اللغة القديمة:

- التعريب وأثره في الثروة اللغوية- جامعة القاهرة- مركز الدراسات الشرقية- مجلة رسالة المشرق.

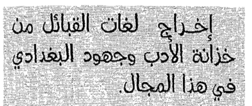
- موقف ابن الشجري من المتنبي- دراسة في كتاب الأمالي لابن الشجري حوليات كلية الآداب- جامعة الكويت.

ظاهرة التوهم- دراسة وتحليل- مجلة كلية دار العلوم- جامعة القاهرة.

- بحث عن الصور الذهنية للجامعات ومؤسسات التعليم العالي في المؤتمر الثالث للعلاقات العامة والإعلام.

- ظواهر صرفية معاصرة في أجهزة





الأعلام الخليجية- مجلة حوليات كلية الآداب- جامعة المنصورة- جمهورية مصر العربية.

لغة الإعلام بين العامية والفصحى- بحث مؤتمر علم اللغة- جامعة القاهرة- دار العلوم.

-عرض وتحليل كتاب-سيبويه- لزكريا أوزون-مجلة البيان الكويتية.

- ورقة عن حياة الأديب والشاعر الكويتي خالد سعود الزيد - في مجلة البيان- رابطة الأدباء في الكويت.

بنية السرد واللغة، حكاية السبع على العاشقين (من التراث) مجلة -أبحاث اليرموك- سلسلة الآداب واللغويات- الأردن- جامعة اليرموك.

شعر عرار وفهد العسكر-دراسة لغوية نقدية- مجلة كلية الآداب- عين شمس.

لغات العرب في خزانة الأدب- للبغدادي- حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية- مجلس النشر العلمي- الكويت- ٢٠٠٦م.

وإلى جانب هذه البحوث والدراسات القيمة لها كتب منشورة:

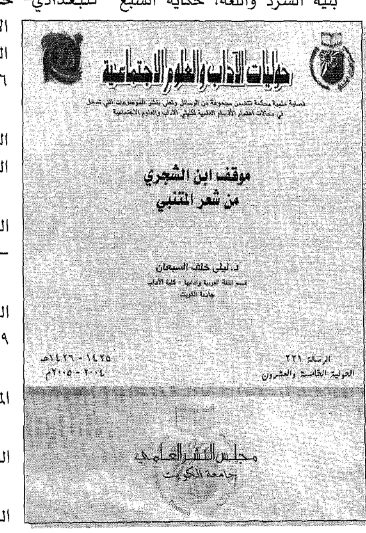
١- تطور اللهجة الكويتية- دراسة وتحليل - ١٩٨٣م.

٢- معجم ألفاظ اللهجة الكويتية - عام ١٩٨٩م.

٣- لغة الإعلام المعاصر- عام ١٩٩٩م.

٤- مقدمة في علم اللغة- عام ٢٠٠٤م.

كيف وضحت ليلى السبعان موقف ابن


حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

فصلية علمية محكمة تتضمن مجموعة من الرسائل وتعنى بنشر الموضوعات التي تدخل في مجالات اهتمام الأقسام العلمية لكليتي الآداب والعلوم الاجتماعية

موقف ابن الشجري من شعر المتنبي

د. ليلى خلف السبعان

قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب

جامعة الكويت

الرسالة ٢٢١

الحولية الخامسة والعشرون

١٤٢٥ - ١٤٢٦هـ

٢٠٠٤ - ٢٠٠٥م

مجلس النشر العلمي

جامعة الكويت



الشجري من شعر المتنبي في القضايا النحوية:

يدور بحثها القيم هذا حول علمين متميزين هما:

المتنبي: تلك الشخصية المعرفية الموسوعية، شاعر دوى صيته على مر الزمان والمكان حتى ملأ الدنيا وشغل الناس، ضمّن أشعاره الحكم والأمثال التي صارت مثلاً يردد في كل مكان.

والآخر: ابن الشجري وهو أحد كبار العلماء والنحاة في القرن السادس الهجري،وهو شاعر ونحوي كبير ومحب للمتنبي، في كتابة (الأمالي)، وهو كتاب رائد في النحو، أورد شعر المتنبي مستشهداً به على إعراب أو قاعدة متعقباً شراحه ومعرباً أبياتاً أهملها الشراح والدارسين في النحو.

يقول ابن الشجري: (إنما أذكر من شعره ما أهمله مفسروه فأنبه على معنى أو إعراب أغفلوه).

لقد قامت الباحثة د. ليلى السبعان في بحثها القيم هذا إلى الكشف عن جهد ابن الشجري في إعراب أبيات المتنبي وحل مشكلها وبيان مدى تأثره بالسابقين وأثره في اللاحقين.

كما قامت بالحديث عن القضايا النحوية التي تعرض لها ابن الشجري في شعر المتنبي وقد جاءت في أكثر من خمسين موضعاً، حيث جمعت الأبيات التي فيها القضايا النحوية، وذكرت المسألة النحوية التي وردت فيها وموقف ابن الشجري منها. كما قدمت فهارس للقضايا النحوية والشواهد التي وردت في البحث إلى جانب قائمة بشعر المتنبي كما ورد في كتاب الأمالي وقائمة أخرى بالأبيات وهي مرتبة حسب حروف الهجاء.

الباحثة في هذه الدراسة كشفت مدى اهتمام ابن الشجري الكبير بشعر المتنبي، فهو لم يهتم بزاوية واحدة شارحاً أو كاشفاً عن مشكلة، أو معرباً له، وإنما نقل الكثير من أقوال العلماء في الكشف عن عبقريته الشعرية، كما خصص له مجساً كاملاً للحديث عن إبداعاته الفنية وما تفرد بها ، فكانت دراسة ابن الشجري لشعر المتنبي دراسة محب لشاعر عبقري رغب الشجري كشف المزيد من سر خلوده وجودة إبداعه.

كما وضحت الباحثة الكثير من القضايا النحوية التي تناولها ابن الشجري في شعر المتنبي الذي شغل شعره الكثير من النقاد والشراح والنحاة منهم (ابن جني)الذي يعتبر من أكبر النحاة في القرن الرابع الهجري...

لغات العرب في خزانة الأدب للبغدادي ترصد د. ليلى السبعان جهد البغدادي في دراسة اللهجات العربية وقضايا اللغة والنحو.

اهتمت د. الباحثة ليلى السبعان بعلم اللغة وعلم الأصوات من خلال

إيمانها العميق بدور اللغة العربية ومفرداتها في حياة المجتمع.

وإذا ما تعمقنا بقراءة بحوثها اللغوية ندرك حتماً أنها ثمرة جهد وبحث وقراءة وتأمل في أمهات كتب علم وفقه اللغة وخصائصها، وفي علم الأصوات اللغوية وقاموس اللسانيات، إلى جانب الكامل في اللغة والأدب للمبرد. معاني القرآن للفراء، سر الصناعة والخصائص لابن جني، أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني، شرح شذور الذهب لابن هشام، الأكليل للهمداني، فقه اللغة وسر العربية للثعالبي، رسالة الغفران للمعري، البيان والتبيين للجاحظ، الشعر والشعراء لابن قتيبة، لسان العرب لابن منظور، وشرح ديوان الحماسة للمرزوقي.

رحلة لغوية بأعماق سفر (خزانة الأدب):

لقد قامت د. الباحثة ليلى السبعان في رحلة لغوية مضنية بأعماق سفر (الخزانة) لتخرج ما فيها من لغات القبائل تخص القضايا النحوية والصرفية واللغوية، وبعد هذه الرحلة وجدت أن مسائل النحو تمثل الجانب الأكبر من لغات القبائل، حيث بلغ عدد هذه المسائل ثماني وعشرين مسألة، وزعت على معظم أبواب النحو مع ذكر الشواهد التي حرص عليها البغدادي مثل: إلزام الملحق بجمع المذكر السالم الياء وجعل الأعراب على النون وهي لغة أسد وتميم وعامر واستشهد البغدادي عند بيانه لاستشهاد الرضي بقول الصمة بن عبد الله القشيري:

ذراني من نجد فإن سنينه

لعبن بنا شيباً وشيبننا مردا

كما أن لغة تميم وأسد وبني عامر يلزمون ما ألحق بجمع المذكر السالم ويجعلون النون محل الإعراب يقولون مثلاً هذه عضينك ومررت بعضينك. ومن الشواهد في هذا المجال:

أرى مر السنين أخذن مني

كما أخذ السرار من الهلال

كما تناول فتح عين فعلات المعتلة للغة هذيل وقد وردت هذه اللغة عند شرحه لقول الشاعر:

أخو بيضات رائح متأوب

رفيق بمسح المنكبين سبوح

يقول البغدادي: إن على هذيلاً أن تفتح عين فعلة الأسمي في الجمع بالألف والتاء كبيضات بفتحات.

كما تناول لغات العرب في مثنى الذي والتي، وفي جمع الذي وجمع التي، وتنوين الترنم عند تميم وقيس.

بالإضافة إلى ذكر بعض اللغات المذمومة: التكلع بمعنى التجمع، العجرفه، غمغمة قضاعة، والفراتية وهي لغة أهل الفرات الذي هو نهر أهل الكوفة.

وفي ذكر هذه اللغات كان البغدادي يستشهد ويعقب على كل لغة مع ذكر



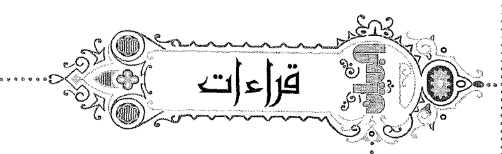
رأيه فيها وشرحه لها.

لقد ركزت الباحثة على دراسة لغات العرب (اللهجات) وما بينها من تقارب وتباعد مع كشف جهود البغدادي في هذا الجانب قسمت الجانب النحوي فيه حسب الترتيب الألفبائي، كما ركزت على ما في (الخزانة)ويخص بنيه الكلمة، أي ما يندرج تحت علم الصرف في الجانب المعجمي لها والذي يندرج تحت ما يسمى علم اللغة، حيث تناولت ما اختلفت فيه القبائل بسبب الحركة أو بنية الفعل أو من ناحية المعنى كالسليط بمعنى الزيت عند عامة العرب، وعند أهل اليمن دهن السمسم وهذا الخلاف لا تضاد فيه، أو وما اختلفت فيه اللغات من ناحية المعنى المبني على التضاد، كالصدفة بمعنى الضوء في لغة وبمعنى الظلمة في لغة أخرى.

تحية للدكتورة الباحثة ليلى السبعان وهي ترهق نفسها بكثير من الجهد والطاقة من خلال بحوثها الرائدة في علم اللغات ودلالاتها وفي المعاجم وتراث اللهجات القديمة دراسة منهجية واعية، نقية وخالية من شوائب المبالغة، كما أن هاجسها أن يبحث طلابها عن دلالات هذه المفردات، ما ظهر منها وما خفي مع الاستبيان،وهذا يدعونا للاستنتاج، أن بحوثها تتطلب الاستعداد الطويل، والحكمة لبلوغ النتائج، كما لها عدة مناهج في تاريخ اللغات واستقرائها وتحليلها.

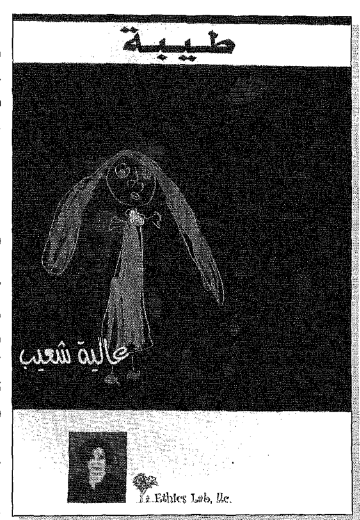
لذا يحق لها وهي التي بنت نفسها حجراً فوق حجر أن تندفع إلى الأمام شعلة مضيئة في علم اللغة وألوان الإبداع.

انطلاقاً من إيماننا بأصالة هذا الوطن الغالي الكويت ونبوغ مثقفيه منذ القدم في اللغة و الثقافة والفنون والآداب.



د. عالية شعيب في "طيبة" تكتب رواية الأمومة

بقلم: محمد هشام المغربي
(الكويت)



انتهيت في أربعة أيام من قراءة رواية (طيبة) للدكتورة عالية شعيب، الرواية تقع في ١٣٠ صفحة من القطع الكبير.

العنوان:

نلمس في عنوانها بعد قراءة النص أنها اختارت "اسمها المفترض" والذي كان رغبة والدها ليكون وسم الرواية. وإذا توغلنا في النص أكثر نراها تريد أن تكتب عن "نفسها" التي تتمنى أن تكونها . هذه ليست قصة عالية بل طيبة/عالية المفترضة. تقول (سماني أبي طيبة ثم سماني الطبيب الذي قام بمباشرة ولادة أمي عالية.ص ٦٢).

اللغة:

تسري في أوصال النص دماء الشعر فنرى المؤلفة وظفت كل طاقاتها الشعرية في صياغة جمل النص، إلا أنها افتقدت في مواضع فجاءت بلغة أقرب للصحفية منها إلى لغة الرواية الأدبية.

إن شعرية اللغة تعطينا دعوة صريحة للولوج في عالمها ولكن بشروطها الخاصة! تفتح لنا باباً سرياً في بيتها، أكاد أميز لغتها بوضوح وتعبيراتها وحتى مفرداتها الخاصة.

مدخل:

إن تقسيم الرواية في اثني عشر عنواناً فرعياً ممهورة برسومات ابنتها هند، جاء تقسيماً دلالياً شعرياً:

- باب، ممرضة، بياض
- فضة البحر تؤرقني
- شجرة الميلاد تضيء وحدها
- بنت طال انتظارها
- شهوة موت بنفسجية
- هند
- ذراعا الهواء ترسماني
- أمي
- خشب باب الحيرة
- تخطو نحو سراب الكتابة
- المهرج الوحيد

النص:

فوجئت وأنا وسط أحداث الرواية أنها حقيقية!

المؤلفة لا ترمز ولا تتخيل ولا تختلق

المؤلفة لا ترمز ولا تتخيل ولا تختلق شخصيات يمكن أن تلقي بظلالها على الواقع، بل تكتبهم بالفعل، بالاسم، بالصوت والحركة، والروح.

شخصيات يمكن أن تلقي بظلالها على الواقع، بل تكتبهم بالفعل، بالاسم، بالصوت والحركة، والروح .

بدت لي الرواية مجموعة مذكرات أو سيرة ذاتية مصاغة بأسلوب روائي لا أكثر .

المشاعر والقيم:

آتي لأعمق نقطة في هذه الرواية بحسب رأيي و أهم ما فيها. وعلى حد قول المؤلفة (تصير هي محور العالم هي البداية والنهاية تصير محور وجودي وغيابي .ص٦٢)

كتبتها المؤلفة بصدق صاف، بلغة شفافة وحنان مفرط وواقعية ناعمة، جعلت قارئها يشتهي أن يكون محلها، ومن لا ؟!

إن تصاعد النص واحتشاد المشاعر يكمن في ثلاث نقاط أرتبها تصاعديا حسب الأهمية وحسب المساحة التي اجترحتها من النص.

I. الأم (البنوة اللازمة):

إن لموت شخصية الأم في الرواية تهدماً جارحا في نفسية أي بنت . وعلى الرغم من العبارات الصارخة ألماً الموحية بحجم تعلق البنت بأمها.



إن تصاعد النص واحتشاد المشاعر يكمن في ثلاث نقاط أرتبها تصاعديا حسب الأهمية وحسب المساحة التي اجترحتها من النص.

لكنني أرى أن موقفها ضَعُف بسبب تطرق المؤلفة في معرض الحديث عن الأب لسلبيات الأم مما تراكم في ذهنية القارئ مشكلاً حاجزا بيننا وبينها لدرجة أنها لم تتعود على احتضانها ولم تشعرها بحنانها إلا بعد أن عرفت بخبر الحمل . تقول (هل كان لا بد من الحمل لتحبني أمي وتحتضنني كما تحتضن إخوتي، لن تحبني مثلهم، تأخر الوقت كثيرا .ص٢٢).

وأظن أن محاولة "تعديل" صورة الأم بالتذرع ببشريتها قبالة ملائكية الأب لم يكن مقنعا أبداً .أشعر أن هذه المشاعر مقحمة على أصل الرواية الحقيقي.

II. الأب (البنوة الحقة):

ولو لم تكن (هند) لكان محور الرواية . فعالية تكتب بصدق حنين عن هذه التجربة ، هذه العلاقة المقدسة ،تكتب تفاصيل الروح ووشوشة المشاعر وبكاء القلوب . وفعلا عندما يلف الحديث صوب الوالد تنتابني رعشة حزن نجحت المؤلفة في زرعها في القارئ. إنه الرفيق طول الدرب ولو مات في منتصفه، الحامي والمساعد في حلك الظروف إنه الملجأ.

تقول: ((مبروك وأبي ليس هنا لأركض وأدفن رأسي في صدره ويمسد شعري ولا يسألني ما بي . حملي الأول وأبي ليس هنا ليفرح ليشرد بعيداً ويهمهم فيرد عليه البحر . هراء فرح الناس. أتوب ترى كيف أنسلخ عن ملامح هي بلور ذاتي، عن رائحة أبي وجهه ويديه أقبلهما وأذوب في ريش المسك. ص١١))

وتقول فيه بعد موته: (مشتاقة لغرفة أبي التي فرقت أمي أثاثها وأغراضها وتبرعت بملابسه حين كنت خارج البلاد ذات مرة بحجة أنها نصيحة الجيران، هؤلاء الجهلة)) . ((كان واضحاً أنهم يريدون نسيانه بينما أريد أنا إبقاءه حياً حياً. ص٤٨))

III. هند:

لهند حكاية أخرى!

إنها رواية الرواية، لبها، جوهرها . حدث عظيم لو اكتفت المؤلفة به لأقامت رواية ناجحة أيضا .

برأيي نجحت المؤلفة في تصوير التناقض في فترة الحمل في توزع مشاعر الأم بين نفسها وماضيها وطفلها ومستقبلهما هكذا تتصاعد الأزمة بتناقضاتها لتصل لذروتها بفصل في غاية الإبداع (شهوة موت بنفسجية) و لا أزال مدهوشا بهكذا طرح مغاير وملاصق للحس . تقول (لا حدود لخوفي ولهاث قلبي ولا حدود لشهوة الموت التي تمتطيني وتحتل وعيي منذ أيام، الأيام طويلة ثقيلة لزجة مملة تتمطى على جسدي المنتفخ والمنتشر والمتسع والضخم كبالون. ص٤٣)

ثم الانهيار في الحنان والأمومة (فجأة لا معنى للمكان بدونها، ولا معنى للألم حين تصحو وتفتح عينيها، لا شيء يعنيني سواها ولا شيء يهمني

إلاها، معها كل الأشياء خضراء نضرة وردية لامعة وأنا جميلة للمرة الأولى، أنا جميلة بها. ص٦٤)

أو حين تصف لحظات في غاية الروعة والحنان والشعرية في الصياغة كهذه (الحليب يملأ وجودي بفيض لؤلؤه والجدار يزداد بياضاً وأنا أترقب همس جلدي وزيت الورد يصب رويداً رويداً وأستشعر نبض الوجود في عروقي، أنوثتي تشع بصخبها الملون، أنا حقيقية وأنا هنا. ص٦٥)

فصل (سميتها طيبة وسمتني) كله ! أتمنى أن أحفظه لشدة عاطفته ورقته وصدقه. ثم تطوف بقارئها ليلامس نمو طفلها بعين ويد، بفكر وقلب. نأكل مع هند ونلعبُ معها ونغنيّ إذا ما ضحكت وتعود لنومها ونعود لضجرنا .

بوركتِ !

بقي أن أقول إنه لا مانع للكاتب من أن يسطر سيرته الحياتية في رواية دون المساس بأشخاصها أو إدخال يد الخيال والحرفة في تكوينهم وتطورهم وأحداثهم.

إنما أشعر أن ثمة مبالغة في ذلك، فمثلاً الرواية مكتوبة بكل خصوصية المؤلفة وهذا يجعل من القارئ الذي لا يعرف تاريخ المؤلفة يسأل عن حلقات مفقودة في النص، مثل ذكرها فجأة أن الشخصية "عالية" لها لوحات ومعرض وطلبة (تائمة بين مهام طلبات الدكتوراه ...ونصوصي المعطلةُ ونساء لوحاتي ينتظرن. ص١٠) . ثم إن في الرواية جملاً مقحمة فإعتماداً على ما قدمته المؤلفة من معلومات حول شخصية البطلة، فالقارئ لا يفهم لماذا تشدد على جمل مفادها التبرؤ مما عملت أو إيراد شخصيات لمرة واحدة بذكر الاسم والصفة مثل (ناجي الزميل الطموح) (طالبتي العزيزة شيماء) دون رسم الشخصية ولا تبرير ذكرها .

حتى أنها في باب ذكر كتبها ذكرت أن لها كتاباً مُنع ولا أعرف أهمية ذلك لمن يقرأ هذه الصفحة.

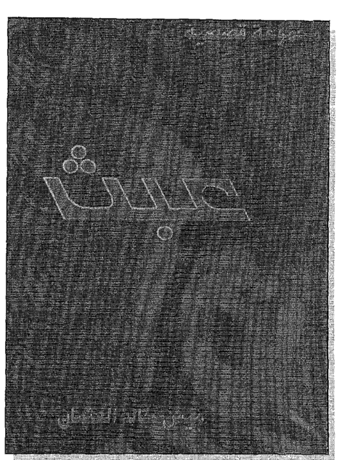
أيضا الغلاف الخلفي جاء دون مستوى الغلاف الأمامي "تقنياً" .

سُعدت كثيراً وأنا أتصفح رسومات هند، كانت رواية تأمل وغبطة.



ملامح التجربة القصصية الأولى عند ميس العثمان

بقلم: د. فؤاد المرعي
(سوريا)



"عبث"، هي مجموعة ميس العثمان القصصية الأولى التي ارتسمت فيها ملامح مشروعها الثقافي. فهي تعلن في السطر الأول من مقدمة هذه المجموعة أن ما تولّد في خاطرها "فكرة متكاملة الجوانب تصلح أن تكون رواية"، ولكن قلمها مال "نحو القصة القصيرة بعوالمها الوعرة"، فهي، بحسب الكاتبة "وجبة سريعة، قد تكون "لذيذة" أو "موجعة"... مع ذلك فإنها تحمل بين طياتها الكثير، تحكي لنا عن تجاربنا وتجارب الغير، تشرح مواقف متكررة لملايين البشر في أماكن متناثرة وظروف مختلفة...".

وقد كانت الكاتبة منسجمة وتعريف القصة القصيرة الذي صاغته في مقدمة مجموعتها، فقدمت لنا جملة من "الوجبات السريعة" التي كان بعضها "لذيذاً" وكان بعضها الآخر "موجعاً"، ولكنها كلها تدور في عالم الكويت، في مجتمع مرفّهٍ بوجه عام، خلا، كما صورته الكاتبة في مجموعتها، من أي "وجع" تراجيدي، أو "لذّة" يولّدها انتصار في صراع إرادات مرير.

لقد رصدت ميس العثمان ملامح البيئة الكويتية في قصصها فصوّرت السوق والمدرسة والمنزل وعيادة الطبيب والعلاقات العائلية والعلاقة بين الرجل والمرأة عبر سرد سلس ولغة ممتعة وسليمة. ولم تخلُ الصور التي رسمتها الكاتبة من طابع الحزن الذي يغلّف معظمها، حيث تبدو الشخصيات المرسومة فيها عاجزة عن التطلع إلى مستقبل ينتشلها من الإحباط والأحلام المجهضة التي تواجهها، فتلجأ إلى حلول "هروبية" سهلة كما في قصة "عبث"، التي حملت المجموعة عنوانها، حيث تنقل الأم ابنتها إلى مدرسة أخرى لتخلّصها من المعلمة حاملة الفكر التكفيري، أو كما في قصة "عيادة خاصة" حيث تلجأ الأم وابنتها إلى طبيب آخر طلباً للخلاص من عيادة

لقد اختارت الكاتبة لقصصها نماذج متنوعة ومؤثرة، ولكن النماذج الأساسية في معظم القصص، هي نماذج نسائية كويتية تتماهى غالباً في سلوكاتها وعواطفها وانفعالاتها وأحكامها القيمية والأخلاقية بشخصية الكاتبة التي لم تستطع أن تنأى بنفسها عن الشخصيات المصورة في قصصها، الأمر الذي حرمنا فرصة التعمق في معرفة تلك الشخصيات واكتشاف مناطق أخرى في سلوكاتها غير العواطف والانفعالات الأنثوية العالية.

طبيب لا يهتم بالمرضى إلا من خلال مصالحه المادية والاجتماعية، أو في قصة "حدث ذات مساء" حيث ترخي الفتاة أجفانها وتستسلم للنوم بانتظار ما سيحمله الغد، بعد أن ضجرت من حديث ذلك المجهول الذي كان يغازلها عبر الهاتف.

من الواضح أن هذه الحلول ناجمة من سجن الكاتبة لشخصيات قصصها ضمن حدود المسموح به الراهن وعدم منح تلك الشخصيات القدرة على

إن حياتنا المعاصرة معقّدة ومتنوّعة جداً، ونحن نريد لها أن تنعكس في الأدب بجوانبها المتعددة وبكل صورها الواقعة والممكنة. وفي هذا تتجلى براعة كاتب القصة القصيرة، التي وسمتها ميس العثمان بالوعرة، في اختيار حوادث وحالات لا تكفي المسرحية لتصويرها، ولايكفي حجمها لملء رواية، ولكنها، مع ذلك، عميقة تتركز فيها، على الرغم من صغرها، مصائر ومعان قد لا تستوعبها دهور من الحياة العادية

التطور والكشف عن عالمها الداخلي وتكثيف حضورها من خلال مقاومة مواطن الخلل التي أشارت إليها الكاتبة برشاقة مبالغ فيها، فهي حتى حين تعمدت الحزم في إدانة سلوك "المسؤول" عبر موت "بو سند" غير المقنع، جعلت ذلك الموت يتم في ظروف غامضة توحي بالانتحار نتيجة صحوة الضمير، أو القتل بيد مجهول.

لقد اختارت الكاتبة لقصصها نماذج متنوّعة ومؤثرة، ولكن النماذج الأساسية في معظم القصص، هي نماذج نسائية كويتية تتماهى غالباً في سلوكاتها وعواطفها وانفعالاتها وأحكامها القيمية والأخلاقية بشخصية الكاتبة التي لم تستطع أن تنأى بنفسها عن الشخصيات المصورة في قصصها، الأمر الذي حرمنا فرصة التعمق في معرفة تلك الشخصيات واكتشاف مناطق أخرى في سلوكاتها غير العواطف والانفعالات الأنثوية العالية.

بعبارة أخرى، اتسمت مجموعة ميس العثمان "عبث" بنسوية واضحة. ويبدو لي أن هذه السمة ليست مصادفة في إبداع الكاتبة، بل هي توجه ثابت ومتعمد، فها هي ذي تكتب في مقدمة روايتها "غرفة السماء" وبعد انقضاء ثلاث سنوات ونيّف على صدور مجموعتها الأولى "عبث": قد يجد القارئ أن المرأة هنا ليست شخصية من شخصيات الرواية فقط، إنما هي الرواية ذاتها... لأنها منها وعنها وتسير بها! حتى أن المرأة هنا هي الراوي ذاته....

إليكم عذاباتها، قلقها، خوفها، وشيئاً من فرحها...."

وها هي ذي تعلن في حوار لها مع نضال قحطان حول روايتها الأولى: "المرأة فعلاً كانت الرواية ذاتها، وليس



هناك أي نوع من الإقصاء للآخرين. كتبت عن المرأة بحالاتها المختلفة، دهشتها وأساها،... عن وجعها وفرحها. المرأة كانت متعددة وكثيرة الحضور في الرواية. نعم، ربما تحيّزت للمرأة قليلاً. ولكن بظنك من يكتب عن المرأة غير المرأة؟"

سؤال مشروع، مثلما أن الإجابة عنه بقولنا: إن الذي يكتب عن المرأة يمكن أن يكون رجلاً، مشروعة أيضاً. فليس المهم في العمل الأدبي جنس كاتبه بل الزاوية التي ينظر منها إلى موضوعه ومدى نفاذه إلى جوهر الظاهرة التي يصورها .فإذا عجز القاص عن اكتشاف جوهر الأحداث التي يصورها وسجن شخصيات قصصه في مجال البنية العاطفية والمشاعر التقليدية المعروفة سلفاً، اتسم أدبه بالأنوثة حتى لو كان رجلاً. إن مصطلح "أنوثة" لا يتعلّق هنا بانقسام الجنس البشري إلى رجل وامرأة، بل هو أقرب إلى مصطلح "الميلودراما" في الأدب المسرحي، حيث ينتهي كل شيء إلى "البياض والفرح" بحسب تعبير قارئة الفنجان. ولهذه "الأنوثة" التي ما تزال تشغل حيّزاً مرموقاً في أعمال أدبائنا السردية.والدرامية من عصر المنفلوطي حتى يومنا هذا، سببان، الأول هو أن مجتمعاتنا العربية ما تزال مجتمعات ذكورية مغلقة إغلاقاً شبه محكم، والثاني هو حجم المخاوف التي تتملك الكاتب العربي حين يمسك بالقلم، من أن يخرق التابوهات الاجتماعية، فيلجأ، من أجل تجنب ذلك، إلى صيغ تفصح، ولو بشكل جزئي أو سطحي، عن غرضه دون أن يؤذي نفسه نتيجة خرق المحظورات التي تتزايد باستمرار والتي بلغت في أيامنا هذه حدّاً لا يحتمل.

إن حياتنا المعاصرة معقّدة ومتنوّعة جداً. ونحن نريد لها أن تنعكس في الأدب بجوانبها المتعددة وبكل صورها الواقعة والممكنة. وفي هذا تتجلى براعة كاتب القصة القصيرة، التي وسمتها ميس العثمان بالوعرة، في اختيار حوادث وحالات لا تكفي المسرحية لتصويرها، ولايكفي حجمها لملء رواية، ولكنها، مع ذلك، عميقة تتركز فيها، على الرغم من صغرها، مصائر ومعان قد لا تستوعبها دهور من الحياة العادية، فهذه الحوادث والحالات هي ما تلتقطه القصة وتستوعبه داخل أطرها الضيقة. من هنا كان حجم القصة الصغير بالقياس إلى الرواية، ومن هنا كانت قلة عدد الشخوص فيها. ومن هنا أيضاً نبع اهتمام القصة



القصيرة بإحساس الإنسان المعاصر بفرديته ووجوده الخاص الذي لا يكفي لتحديده كونه عنصراً له دور محدد في التنظيم الاجتماعي. إن قصر القصة النسبي يفرض على الكاتب مهارة تمكنه من أن يعبر في مقطع صغير من حياة الإنسان عن السمات الجوهرية والأساسية في الحياة.

من الواضح أن التقاط المقطع الصغير المعبّر يضيّق الرؤية ولكنه يفرض على الكاتب الغوص عميقاً في نفسية الشخصية التي يصورها، فالقصة القصيرة تعبير عن روح الإنسان الذي يكون في معظم الحالات إنساناً عادياً، بكل ما يقلق روحه، وكل ما يملؤها من فرح أو أحزان وشجون، وهذا ما فعلته الكاتبة في عدد من قصصها. ففي قصة "متلازمة سالم" مثلاً، صوّرت مقطعاً من حياة "سالم" الشاب المعوق، وفعلت الشيء نفسه في قصتها "دون وداع" حيث صوّرت مقطعاً من حياة "أبو ناصر" بائع الأطعمة والمشروبات للطلبة تحت الدرج الثاني في زاوية الكلية. ولكن القاصة أسبغت على قصتها حلاوة غير مستساغة وغير مقنعة، حين اكتفت بتصوير شخصيتي القصتين من الخارج تصويراً أحدي الجانب يبرز إيجابية مطلقة في سلوكهما، وكأن إعاقة الأول وفقر الثاني أمر تافه لا يؤثر مطلقاً في عالمهما الداخلي ولا يسبب لهما أية أزمات.

وعلى العكس من ذلك، غاصت الكاتبة إلى أعماق بطل قصتها "تراكمات" فصوّرت الصراع الذي يعانيه بسبب لون بشرته الأسمر الغامق وما فرضه عليه من غربة منعته حتى من بناء حياته الشخصية كسائر البشر، بل دفعته إلى قتل زوجته، وربما إلى قتل نفسه كما توحي بذلك النهاية المفتوحة للقصة.

مما لا شك فيه أن ميس العثمان تداركت، أو هي تتدارك، ما اعتور مجموعتها القصصية الأولى من مظاهر ضعف أشار إليها ناقدوها. غير أن الأمر الواضح كلّ الوضوح هو أن الكاتبة اتجهت بعد مجموعتها القصصية الثانية نحو كتابة الرواية، فذلك ما يوحي به إصدارها روايتين على التوالي هما "غرفة السماء" و "عرائس الصوف"، وما تؤكده هي نفسها حتى في آخر تصريح لها في العدد ٤٤٢ من مجلة البيان الصادر في أيار/ مايو عام٢٠٠٧ حيث تقول: "وهذه الأخيرة (أي الرواية) هي ما أعطتني مجالاً أوسع للتحرّك والتجلّي

وأمدتني بالشعور "الكتابي" الحقيقي لذا أجدني اليوم في الرواية أكثر حضوراً من القصة".

من المبكّر طبعاً الحكم على موهبة الكاتبة أهي روائية أم قاصّة، أم أنها تملك الموهبتين معاً، ولكن، باستطاعتنا استناداً إلى ما ذكرته في حواراتها المختلفة، القول: إن القصة أغرت ميس العثمان، كما الكثير من المبدعين في بداية حياتهم الأدبية، بما تتصف به من قصر وإيجاز، وبمظهرها الودود وموضوعاتها المختصرة، ولكنها سرعان ما اكتشفت أن هذا اللون الأدبي المراوغ لا يعطي نفسه بسهولة، ولذا وسمّته بالوعورة في مقدمة مجموعتها القصصية الأولى، وعادت لتؤكد في آخر تصريح لها في عدد "البيان" الذي سبق أن ذكرناه أن "القصة القصيرة هي الفن السردي الأصعب دون منازع".



مبتدأ القصة الإماراتية

.. شيخة الناخي شاهدة مرحلة

بقلم: أحمد حسين حميدان
(الإمارات العربية المتحدة)

تمثل مجموعة "الرحيل" (١) لشيخة الناخي مبتدأ القصة الإماراتية القصيرة إلى جانب مجموعة "الخشبة" لعبد الله صقر أحمد. وهي بهذه المجموعة تلتقي مع مجموعة "عيناك قدري" لغادة السمان التي مضى على صدورها عدة عقود فتعيدها من ركام النسيان وتجعلها تصعد وتطفو على سطح الذاكرة نظراً لوجود عدة أشياء مشتركة بين كل منهما في هاتين المجموعتين..

فرغم التباين القائم بأساليب القص وطرق التعبير بينهما ورغم اختلاف مستواهما من الناحية الفنية إلا أن كلا العملين يمثل نقطة الانطلاقة والبداية للكاتبتين معاً ضمن موضوع واحد هو المرأة "الابنة" وعلاقتها بالمرأة "الأم" وبالرجل "الأب والزوج" وبما أن خطاب غادة السمان بخصوص هذه العلاقة سبق ما أفضت به قصص شيخة الناخي بسنوات تعود إلى أواخر الستينات على وجه التقريب من خلال باكورتها القصصية "عيناك قدري" (٢) فإن شيخة الناخي جاءت بمجموعتها "الرحيل" الصادرة عام ١٩٩٢ محاكية لهذه القصص برصد مشابه لرصدها وكأن بداية خاطبت بداية لتعيد إلى الأذهان مقولة شهيرة لأندريه مالرو مفادها أن الأديب الشاب يبدأ بمخاطبة الأدب ثم ينتهي بمخاطبة الحياة.. وما يلفت الانتباه بمجموعة الرحيل ليس مجاراتها لمجموعة (عيناك قدري) بتعميم موضوع المرأة على معظم قصصها بل تعدّته إلى تكريس هموم الأنثى

عبر مسألة أُحادية حصرتها الكاتبة بإطار محدد كررت فيه الأسلوب وما رافقه من جزئيات اتكأت عليها غير مرة وهي تطرح فكرتها عبر موضوعة واحدة تمثلت بالزواج الذي قدمته في معظم قصصها من خلال أحداث متشابهة شغلت بها معظم شخصياتها المطروحة لتؤكد أنه مازال الهم الأنثوي التقليدي الأكثر أهمية في حياة المرأة فأعطته مساحات رحبة من مجموعتها "الرحيل" كما تركت له جلّ فضاءاتها القصصية فاستحوذ على مركز اهتمام هذه الشخصيات منذ القصة الأولى "الرحيل" (٣) التي ظهرت فيها بطلتها وهي تنتظر بفارغ الصبر الارتباط بالشاب الذي أحبته وحين يتقدم لخطبتها يرفضه الأب بسبب فقره فتصاب هي بالصدمة من جراء هذا الرفض وتتصاعد خيبتها أثر رسالة من حبيبها يعلمها فيها بقرار رحيله وسفره.. وهو ما يتكرر مع البطلة ثانية في قصة "خيوط من الوهم" (٤) التي كانت تسمع منذ صغرها بأنها عروسة ابن عمها علي وبينما هي تكبر وتحلم بالارتباط به يبعث برسالة لأخيها يخبره فيها بالسفر لإتمام دراسته، وبرسالة لاحقة أخرى يخبره بزواجه من إحدى الفتيات التي تعرف عليها هناك فتتكرر الصدمة الآتية عبر الرسائل كما هو بائن في القصتين ويتكرر الانتظار الأنثوي للمبادرة الذكورية من أجل الحياة الزوجية بذات القصتين ثم يتكرر مرة ثالثة في قصة "وكان ذلك اليوم" حيث يسافر الشاب كما سافر من قبل في قصة "خيوط الوهم" وتبقى الفتاة التي تحبه بانتظاره ثم

> **دلالات مفتوحة على كل الاحتمالات.. وسردية تتراوح بين الإيحاء والواقعية**

تتبادر إلى مسامعها شائعات تنبئ عن زواجه من فتاة أخرى لكن رسالته المتكررة في هذه القصة والتي بعث بها إليها تقوم بتكذيب ودحض ما أثير من شكوك حول وفائه لها فتتحول الرسالة عندئذ من مصدر صدمة كما في القصتين السابقتين إلى مصدر سعادة وفرح كما في هذه القصة القائلة في الختام:

"ها هي رسالته تضفي عليها طمأنينة وراحة تشعرها بدفء الحقيقة.." (٥).

مأساة الشخصية الإنسانية

مأساة الشخصية الإنسانية

إلا أن الأمور سرعان ما تتغير وتنقلب فيها الصورة إلى غير ملامح داخل القفص الزوجي الذي يفرّ منه الزوج إلى لهوه ومشاغله فتشكو الزوجة في قصص "حصر وأنامل على الأسلاك ورحلة ضياع"(٦) من الفراغ والضجر.. وإذا كنّا قد وجدنا في مجموعة "آثار على نافذة" (٧) لفاطمة محمد الهديدي نموذجاً أنثوياً مشابهاً في ضجره وشكواه فإن شيخة مبارك الناخي ذهبت بهذا النموذج إلى ما هو أبعد من ذلك فبلغ في قصة "أنامل على الأسلاك" إلى حدود الطلاق والقطيعة كما بلغ في قصة "القرار الأخير" إلى حدود محاربة المرأة للمرأة

حيث يستفتح عداء الزوجة الجديدة للزوجة القديمة المشلولة فتطالب الزوج بطلاق هذه الأخيرة للتخلص منها وهو ما يذكرنا مجدداً بذلك العداء الذي قدمته غادة السمان بين الأنثى والأنثى في مجموعتها السالفة "عيناك قدري" والذي تجلى بعداء الأم لابنتها الرافضة للعريس المتقدم لخطبتها إضافة إلى العداء الذكوري الأبوي لها فتقع الأنثى "البنت" بين عدائين وهو ما لم تصل إلى التسليم به شيخة الناخي التي بدت أقل حدّة فيما قدمته في قصصها من علاقات اجتماعية وعاطفية بين المرأة والمرأة وبين المرأة والرجل وسعت بآخر قصتين من قصص مجموعتها (الرحيل) الانتقال إلى رصد جانب آخر من مأساة الشخصية الإنسانية وهي تعيش حياة ينتصر فيها الاستهلاكي على الإنتاجي والمعرفي والعلمي وبذلك تكون الكارثة التي استمدت منها قصة "من زوايا الذاكرة" مادتها الرئيسية كما استمدت حدثها أيضاً الذي اتكأت عليه الكاتبة في إظهار المفارقات العصرية ناقلة إيانا بسيارة بطلتها "حصة" نحو "أبو صالح" المتواجد قرب صندوق للنفايات والمخلفات لترينا المفاجأة التي أخذت بالسيارة إلى خارج نطاق السيطرة وحرفتها باتجاه "أبو صالح" وعند حدوث الصدمة وعبر الفلاش باك- العودة إلى الوراء – تخبرنا بطلة القصة بعد أن استولت عليها الدهشة بأن هذا الرجل المسمّى أبو صالح هو الشيخ المعلم لها ولزميلاتها أيام الصغر مستنكرة حالته البائسة التي أنتجها حاضر الحياة المعاصرة المحكوم بظروف القهر وحمى الاستهلاك الأمر الذي جعل الكاتبة لا تتردد من إثارة مخاوفها على مستقبل فتحت أفق نوافذه على البحر كمعبر لذلك الآتي من المجهول ناهية إياه في قصته "الصمت الصاخب" بسؤال كبير يقول: مَنْ يوقف هجوم البحر؟! .. دون أن تكشف أي شيء عن فحوى هذا الهجوم تاركة ماهيته متصلة الأبعاد بالدلالة المفتوحة على كافة الاحتمالات" وإذا كانت قد اكتفت بإثارة الأسئلة عبر مشاهد اعتمدت على اللقطة الإيحائية فإن مؤدى هذه الأسئلة له هنا صلته الحميمة بمعاناة ما قبل قيام الدولة الإماراتية المتحدة الأجزاء كما له صلاته بهواجسٍ ما بعد قيام الدولة المتحدة أيضاً فمن هجوم هذا البحر قدمت فاطمة محمد الهديدي استغلال معلم الصيادين لبائع السمك مجموعتها "آثار على نافذة" كما قدم علي أبو الريش مجموعته "ذات المخالب" ظلم النوخذا الذي تصدت له مجموعة الصيادين.. ومن هجوم هذا البحر كشف إبراهيم مبارك بمجموعته "خان" المتسللين إلى أرض الدولة بصورة غير قانونية تاركاً خفر السواحل تتصدى لهذا الهجوم المتسلل من البحر كما ترك أبو الريش مجموعة الصيادين تتصدى لظلم واستغلال النوخذا ليشتركا معاً بصياغة الإجابة على السؤال القائل:

من يوقف هجوم البحر؟!.. الذي طرحته وأثارته شيخة الناخي لتختم به مجموعتها الأولى "الرحيل" التي بدت من خلالها أكثر انشغالاً بقضايا المرأة وعلاقاتها بمحيطها الأسري والاجتماعي فدوّنت الأزمة القائمة بين بنات جنسها كما رصدت الأزمة

الناشبة بينهن وبين الرجل معيدة إلى الأذهان إشكالية الذكورة والأنوثة المزمنة داخل المعادلة الإنسانية أوردتها الكاتبة ضمن حوادث متشابهة وجسدتها بشكل فني تقليدي اعتمدت فيه أسلوب السرد الواقعي والمباشر باستثناء قصة "الصمت الصاخب" التي تعتبر بلقطاتها التعبيرية الإيحائية أكثر فنية من قصصها الأخرى الواردة بهذه المجموعة التي استمدت من مرحلة التأسيس للقص الإماراتي قيمة توثيقية أكثر منها إبداعية إلا أن السياق السردي يأخذ بُعداً مختلفاً في مجموعتها القصصية "رياح الشمال" (٨) التي تجاوزت فيها مجموعتها الأولى "الرحيل" المنشغل بالهم النسوي التقليدي المتمركز حول الزواج، منطلقة إلى سياق آخر بدت فيه أكثر تحرراً من الرصد العاطفي وزوائده السردية، وأكثر قرباً وانشغالاً بالهموم الإنسانية المتماثلة مع قضايا الحياة وهمومها المتعددة.. ففي قصتها "هواجس" لا يبدو بطلها خلفان عبيد كارهاً للحياة وزاهداً عنها كبطلها في قصة "الرحيل" الذي ينأى إلى الانسحاب والسفر فور رفض والد الفتاة من تزويجه ابنته بسبب فقره.. بل يظهر هنا وعلى الرغم مما يعتريه مملوءاً بالفرح وهو يقطف أولى ثمار الدولة الإماراتية المتحدة بعد ما تم تعيينه موظفاً بمديرية البريد وشعر عقب قبضه أول راتب له بأنه رجل البيت بعد والده المتوفي(٩).. وكذلك الحال بالنسبة للمرأة فقد خرجت الكاتبة بها من مخدع الترقب والانتظار للرجل طالب القرب والزواج لترصد من خلالها هموماً جوهرية أخرى تبلغ في قصة "حزمة ألوان" البحث عن الذات الأنثوية الضائعة ومحاولة استردادها من الخوف الذي زرعته التربية الاجتماعية في أعماقها منذ مثولها الأولي إلى حيز الوعي الآخذ بالتشكل في بنيتها العقلية والنفسية، بينما يأخذ السرد بقية الشخصيات في قصص: "رماد- أحزان ليل- أعمار- رياح الشمال" (١٠) إلى جهات أخرى تتعدى الكاتبة فيها حدود البيئة المحلية الإماراتية إلى غير أرض عربية بفعل الأحداث المأساوية المتصاعدة في العديد من أنحائها بالدم وانكسار الأحلام بأسى حرب لا تنطفئ ولا يقتصر تأجيجها على رياح الشمال فقط كما يشي عنوان مجموعتها القصصية بل ثمة رياح هائجة تهب من غير جهة لتجعل سيرورة الحدث أكثر إيلاماً والذي يُحسب لشيخة الناخي في هذا السياق هو اجراؤها عبره صلة وصل بين الذاتي والجماعي. وربطها من خلال الخاص بالعام على نحو جدلي متداخل.. بهذا المعنى لا تبقي الكاتبة قصتها مجرد مساحة لتسجيل الحدث، بل تقوم بصياغة ترقى إلى كشف ملامح شخصياتها وسبر مكنونهم الداخلي نحو أنفسهم ونحو الآخر أيضاً وبذلك يصبح السياق القصصي واللغوي مسكن الكائن الحي ومأواه على حد تعبير هيدغر (١١) وهو ما كان من مؤداه أن جعلت شيخه الناخي فضاءها السردي أكثر رحابة في رياح الشمال وهي تتبادل رائحة الموت والبارود مع رياح الجنوب على أرض عربية، فزجّت

بينهما بطل قصتها الشمالي ودفعت به رغم الأشلاء والأنقاض ليهاتف حبيبته الجنوبية ويقول لها:

"- أجيبي بصراحة.. ماذا وراء صوتك الحزين؟..

- خائفة..

- خائفة من ماذا ؟..

- من الغد..

- دعي عنك هذه الهواجس.. سأطلبك في الغد.. كلي أمل ألا تنقطع خطوط الاتصالات بين الجنوب والشمال.." (١٢).

وتنتظر اتصاله طويلاً فلا تسمع سوى صوت التفجير والبارود فيأخذها القلق إلى الخوف مرة جديدة ويسائلها ماذا ستقول لوالدها إذا قال لها عن خطيبها أنه من رجال الشمال ورجال الشمال غرباء لن تطأ قدماه عتبة دارنا؟!

إنها إحدى نتائج الحرب الأهلية الدامية اكتفت شيخة الناخي بالتلميح إلى مكانها بالإشارة إلى جهة وقوعها "رياح الشمال" دون التصريح عن اسم المكان الذي كان مسرحاً تراجيدياً لأحداثها وهو "اليمن" الملتهب جنوبه بشماله، وشماله بجنوبه بعدما تحوّل فيه الأخوة إلى أعداء..ولا تبدو الأوضاع أقل سخونة والتهاباً في جهتي الشرق والغرب اللتين تنقل الكاتبة منهما حالاً آخر للمأساة العربية دون ذكر لمسماهما الجغرافي أيضاً كما فعلت من قبل، فتصور لنا لقطات من الحرب الأهلية اللبنانية الشهيرة معتمدة الفلاش باك أو الخطف خلفاً عن طريق الذكريات في قصتيها " رماد وأحزان ليل" (١٣). فتظهر المشاهد المثيرة لما كان يجري في الداخل الشعبي كانعكاس لما يقوم به الآخر المليشياوي وذلك بفعل الفرقاء المتحاربة.. ففي القصة الأولى "رماد" يعود الجيران بجارهم الجريح إلى بيته لأن الطريق إلى المستشفى مغلق بالرصاص والقناصة وبعد قليل تقتحم مجموعة مسلحة البيت على الجريح وعائلته مطالبين إياهم إخلاء المنزل مؤقتاً لحاجتهم له.. وفي قصة "أحزان ليل" تشرع النار بأكل من حولها ولا توفر أحداً حتى المختبئين في الملاجئ كلما خرج أحد منهم ليستطلع ما يجرى لا يعود.. فيذهب الخفير ثم يتبعه الشيخ.. وتتعدد الضحايا وتتسع بم دائرة الموت وتكبر حتى تصل إلى حدود الكارثة فلا تبقى رياح الشمال مقتصرة على الجنوب، ولا يظل الانقسام بين بيروت الشرقية والغربية، بل يتطور إلى ما هو أشمل بعد أن يتحول من انقسام المدن إلى انقسام أمة بأكملها سعت قصة "إعمار" إلى تقديمه وتصويره من خلال اجتياح القوات العسكرية العراقية للأراضي الكويتية وحين تورد الصحف نبأ هذا الاجتياح تجعل شيخة الناخي بطل قصتها يعلّق قائلاً وهو في مستشفاه البعيد:

"- اكتملت اللعبة.. الدائرة تدور.. وبغريزة الأمومة المنقولة من الكاتبة إليه لا يذكر على فراش المرض سوى ابنته الصغيرة، فيردد على مسامع زميله: وصيتي ألا تتركها وحيدة وإذا ما رحلت وخمدت على نيران الفتنة احملها إلى السيف، دعها تركض فوق رماله اللؤلؤية اللامعة كطائر نورس

أبيض يحلق فوق مياه الخليج.. دعها تجمع القواقع والصدف والأحجار، حتماً ستقول لك ذات يوم ملوّحة بيديها الصغيرتين أترى أبي.. إنه قادم مع السفن العائدة.. (١٤)" لكن الموت يمسكه فلا يعود بعد مضي وقت غير قصير على معارك خاضتها كرياته البيضاء ضد جراثيم المرض التي سلبت منه حياته بينما تبقى أبواب الحرب الأهلية "العربية العربية" مشرعة على ضحاياها.. وما يلفت الانتباه في الرصد الذي قدمته شيخة الناخي لقداحة هذه الحرب ولقبحها هو التركيز على الطفولة وعلى ردود الأفعال الآتية منها ضد ما يحدث من دمار وقتل لمظاهر الحياة من حولها.. فهل هي الأمومة كانت محرك الكاتبة إلى ذلك أم هو الطفل القابع فينا على الدوام وفي مراحلنا العمرية المختلفة كما يؤكد غاستون باشلار(١٥) أم أن كلا العاملين تضافرا معاً في دفعها إلى إعطاء الصغار والناشئة حصة كبيرة في مساحتها السردية معتمدة عليهم في تجسيد فكرتها القصصية وفق أبعاد متعددة ولجت بها ساحة الحرب التي ينبثق منها حاضر السياق، فتطرح على ألسنتهم سؤال الخلاص كمرحلة مستقبلية لاحقة أكدت عليها على لسان الطفلة في قصة "رماد" وهي تقول لأبيها : متى ستنتهي هذه الحرب يا أبي؟.. وتتمكن الكاتبة من الإيغال أكثر في تصوير الحاضر الآيل إلى الدمار بالعودة إلى الطفلة ذاتها وهي تصر على أخذ دميتها معها قبل النزوح من البيت بينما يتمسك أخوها الأصغر منها بثوب أمه ويدس فيه وجهه هروباً من وقت يمتلأ بالنار وأصوات الانفجارات أضافت إليه الكاتبة وقتاً آخر يطفح بالقمع وعتمة السجون من خلال شخصية صغيرة أيضاً تتمثل في قصة "لا تكن جلاداً" بالابن الذي اعتقل بدل أبيه الهارب من السلطات القمعية وعند ما يعلم باعتقال ابنه يصرخ باكياً:

"ترى ماذا يريد منه الجلادون، مازال صغيراً..." (١٦) وإمعاناً في المفارقة يكتشف السجان في قصة "للجدران آذان" بأنه سجين هو الآخر طالما لا يستطيع ترك حراسة السجن ومغادرته إلى أي جهة أخرى.. من خلال ذلك يضيق المكان بقضبان الاعتقال في قصص شيخة الناخي كما يضيق زمن الحياة على سطورها من خلال ما أوردته عن قذائف الموت ورصاص الأخوة الأعداء المتناحرين والمتقاتلين في غير أرض عربية، نافية عن قصتها النزوع نحو الذات ونافية عن فضائها السردي انشغاله بالنخيل والرمل والبحر كما أُشيع عن القصة الإماراتية (١٧) واهتماماتها الأسيرة لماضي البيئة المحلية التي أخذت بمجامعها في قصة "هواجس" إلى صميم الحياة الحديثة وهمومها المتعاظمة على نحو بدا أكثر تعقيداً أو أكثر كلفة من طاقة بطلها الشاب:

"خلفان عبيد" ومن راتبه الذي قبضه أول مرة بفرحة عارمة من مديرية البريد .. لكنه ظهر خارج البيت محاصراً بالتعب وبالغرباء وبلغتهم غير المفهومة، كما بدا داخل البيت أسير مسؤوليات جسام أكبر منه..



بعد تبوئه مكان أبيه المتوفى. وكانت المفاجأة الإضافية التي لم يعد يعرف الفكاك منها هي طلب أخيه الصغير شراء جهاز القنوات الفضائية، وكان هو قد وعدٍ أخاه بشراء كل ما يطلبه منه محاولاً بذلك تعويضه عن فقدان أبيه وحين حاول التهرب من شراء هذا الجهاز بسبب ما يعرضه من مشاهد غير مناسبة وغير لائقة من الناحية الأخلاقية احتج عليه أخوه الصغير قائلاً : "- هل غيرت رأيك يا خلفان؟...

- أفكر في طلبك المفاجئ!..

- ولماذا؟..

- لأن ما تطلبه لا يمكن شراؤه.

- لماذا؟..

- أولاً لأن ثمنه غالٍ، وثانياً لأنه خطير يهدم الأخلاق..

لم يستوعب خالد مبررات رفض أخيه لطلبه، بل أكمل شرح مزايا هذا الجهاز وقال:

- جميع الأولاد في المدرسة يتحدثون عنه ويقصون علينا قصصاً مسلية ومسلسلات جميلة، مثل المسلسل المكسيكي، أريد مشاهدة المسلسل المكسيكي مثلهم، لا أريد أن أكون غبياً لا أفهم شيئاً عن هذه المسلسلات (١٨).."

تقنيات حديثة

إن شيخة الناخي من خلال هذا السياق تحاول استثمار خبرتها لا كقاصة فحسب بل كتربوية أيضاً، فذهبت إلى تسليط الضوء على مأزق أخلاقي وتربوي ناجم عن سوء استخدام التقنيات والأجهزة الحديثة ولا يمكن القول بأن آثاره السلبية تقف عند الحدود المحلية والعربية بل تتعداهما إلى ما هو أبعد من ذلك فتبدو الأزمة إنسانية طالما وسائلها تقوى على تخطي البعد الجغرافي وتبلغ مرادها من القيم والمثل حيث تكون بلا حدود ومن غير سيطرة، وبذلك وسّعت الكاتبة من دائرة حدثها القصصي آخذة جهات السرد في مجموعتها "رياح الشمال" إلى ما هو محلي كما في قصص "هواجس، وحزمة ألوان، وحطام المخاوف" وإلى ما هو عربي كما في قصص "رماد، وأحزان ليل، ورياح الشمال وإعمار" وإلى ما هو عربي وإنساني كما في قصص "هواجس، وانكسارات روح، ولاتكن جلاداً- وللجدران آذان.." .. ومن المهم قوله أن شيخة الناخي في هذه القصص تخلت عن السارد المهيمن الذي شغل مساحات رحبة في سياقات مجموعتها الأولى "الرحيل" كما تخلّت عن الاستهلال الإنشائي الذي كانت تبدأ به عملية القص فألحق الزوائد والحشو في بنيتها السردية السابقة. وهي وعت ذلك في المرحلة اللاحقة فأقدمت على معالجة قصة الرحيل مما أصابها من هذه الزوائد وأقدمت على الدعوة إلى إحداث التوازن بين الحوار والسرد وذلك من خلال حوار أجراه معها الناقد والمسرحي هيثم يحيى الخواجه وهو

ما يفسر لنا تخليها عن الاستطالات السردية وجملة الوصفية المسهبة وإعطائها مساحات أكبر للحوار(١٩) في نتاجاتها القصصية التي أعقبت مرحلة التأسيس والبدايات..

هوامش وإحالات

١- مجموعة قصص الرحيل- شيخة الناخي- اتحاد كتاب وأدباء الأمارات الشارقة ١٩٩٢م.

٢- جموعة قصص عيناك قدري- غادة السمان- منشورات غادة السمان ط٥- لبنان بيروت.

٣- مجموعة قصص الرحيل- شيخة الناخي- قصةالرحيل ص١١.

٤- المرجع السابق- قصة خيوط من الوهم ص١٩.

٥- المرجع السابق- قصة وكان ذلك اليوم ص ٣٩.

٦- المرجع السابق- قصص: حصار، أنامل على الاسلاك- رحلة ضياع.

٧- مجموعة قصص آثار على نافذة- فاطمة محمد الهديدي- الوطن للطباعة ١٩٩٥.

٨- مجموعة قصص الرحيل، ومجموعة قصص ريحال الشمال- شيخة الناخي إصدار اتحاد وكتاب وأدباء الإمارات- ١٩٩٢- ١٩٩٩.

٩- مجموعة قصص رياح الشمال - شيخة الناخي- قصة هواجس، وقصة حزمة ألوان ص ٦٩-٧٥.

١٠- المرجع السابق - قصة رماد، وقصة أحزان ليل، ورياح الشمال.

١١- مجلة الفكر العربي المعاصر- ماهية الشعر واللغة- قراءة هيدغر لهو لدارين- مصطفى الكيلاني-مركز الانماء القمي- بيروت باريس ١٩٨٨م.

١٢- مجموعة رياح الشمال-قصة رياح الشمال ص٨٧.

١٣- المرجع السابق- قصة رماد، وقصة أحزان ليل ص٩-١٩.

١٤- المرجع السابق- قصة إعمار ص ٢٧.

١٥- شاعرية أحلام اليقظة- غاستون باشلار- ترجمة جورج سعد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ط٢- بيروت ١٩٩٣م.

١٦- مجموعة قصص رياح الشمال- قصة لا تكن جلاداً ص ٤٥.

١٧- ملف القصة الاماراتية القصية- إعداد أحمد فرحات ويوسف أبو لوز مجلة الشروق عدد رقم ٢٩/ ٤١ تاريخ ٢٨/١٠/١٩٩٢.

١٨- مجموعة قصص رياح الشمال- قصة هواجس ص ٨١.

١٩- الحوار الذكور أجراه الناقد المسرحي هيثم يحي الخواجة مع القاصة شيخة الناخي من جريدة الاتحاد الظبيانية عدد رقم /٨٦٦٥/ عام ١٩٩٩ وجاء كتاب فن القصة القصيرة لمحمد محي الدين مينو على ذكره..



العلاج بالإبداع

بقلم: وليد الرجيب
(الكويت)

العلاج بالقصة

منذ بكارة التاريخ اعتبر الفن والأدب بمثابة تطهير catharsis وعلاج في جميع الحضارات، فقد كانت مثلاً مسرحيات سوفوكليس ويوريبيدس في الحضارة الإغريقية، تعالج قناعات الناس وتؤثر على أفكارهم ونفسياتهم وبالتالي أبدانهم، وكان الأطباء والفلاسفة ينصحون المرضى والمرضى النفسانيون بحضور عرض مسرحي، وحتى عند القبائل البدائية شكل الرقص علاجاً أساسياً لحالات مرضية نفسية وبدنية، كما كان العرب المسلمون في الدولة الأندلسية من أوائل من عالج بالموسيقى، وهناك متحف ألماني يضم العديد من الآلات الموسيقية استخدمت من قبل العرب للعلاج النفسي.

واليوم في العلم الحديث هناك علاج بالموسيقى والرسم والحكاية أو المجاز Metaphor وفي الواقع أن المجاز أسلوب علاجي أثبت أهميته بعلم التنويم الحديث، ويقول ابن سينا أن تأثير الكلمة قوي يمكن أن تشفي الإنسان أو تمرضه، وقد كان الهنود قبل ٢٠٠٠ عام يعتقدون أن مرض السل سببه الحزن.

إذاً فالأمر ليس جديداً، الإنسان "كلي" العقل والبدن يؤثران على بعضهما، والخيال قوة جبارة قادرة على تغيير بدن الإنسان ووظائفه وأجهزته البيولوجية، فمن المعروف أن الضغوط النفسية تضعف المناعة، كما أنها إحدى مسببات الأمراض الخطيرة مثل أمراض القلب والشرايين والسرطانات.

وفي مركز استشارات وأبحاث السرطان في دالاس، تكساس The cancer counseling and research الذي يديره الزوجان د. كارل وستيفاني سيمونتون DR.Carl لله Stephanie Simonton، توصل الباحثان إلى نتائج مذهلة في التشافي من السرطان أو الحد منه وإطالة عمر المصاب على الأقل، بما يعرف بمسؤولية الإنسان عن المرض والشفاء، فالشفاء ليس شيئاً يعمل لنا، فهذا جزء بسيط، الشفاء مسؤوليتنا أيضاً من خلال قناعاتنا وإيماننا، بالطبع إضافة إلى الرياضة والغذاء، فلا يمكن للدواء أن يكون فعالاً إلا من خلال إيماننا وقناعاتنا، فكانوا يعلمون المصاب بالسرطان التنويم الذاتي واستخدام التصور والخيال، فلاحظوا فروقاً واضحة في النتائج عند الحالات المرضية المتشابهة.

في العام الماضي، قابلت شخصاً في البحرين يعاني من صعوبة في الكلام، وعندما سألته عن سبب ذلك، قال بصعوبة أنه قبل ست سنوات كان مصاباً في سرطان بالحلق، وتم استئصال أجزاء من حلقه،وأخبر الطبيب الألماني أولاده أنه لن يعيش أكثر من ستة أشهر، ويقول الشخص الذي كان مهندساً ناجحاً: قلت لأولادي الطبيب مخطئ أنا لن أموت، دعوني أخرج أمارس حياتي العادية، ثم يكمل بفخر: قال الطبيب ستة أشهر ومرت الآن ست سنوات، ليس لي نية بالاستلام والهزيمة.

الأطباء التقليديون يعتبرون الشفاء من الأمراض الخطيرة صدفة ليس لها مسوغ علمي، فالأمر لديهم هو ١+١=

الخيال والإبداع والحلول والأجوبة كلها تأتي من العقل الباطن، وفي كثير من الأحيان لا نعي عملياته، لأن العقل الباطن يعمل خارج الوعي، دون أن يعرف العقل الواعي، فالأديب والرسام والموسيقي أحياناً لا يعلمون من أي يأتي ما يسمونه "الإلهام" لا يعلمون من أين تأتي الكلمات أو النغمات، ويندهشون من أنفسهم ويشعرون بنشوة الأداء شبه التلقائي، وكأن الأعمال الإبداعية تخلق نفسها.

٢، والفضل في الشفاء هو للكيمياء والآلة، ولا يضعون القدرات الذهنية الذاتية في الاعتبار، ولذا هم يعالجون العرض وليس المرض.

العلاج بالفن والأدب

الخيال والإبداع والحلول والأجوبة كلها تأتي من العقل الباطن، وفي كثير من الأحيان لا نعي عملياته، لأن العقل الباطن يعمل خارج الوعي، دون أن يعرف العقل الواعي، فالأديب والرسام والموسيقي أحياناً لا يعلمون من أي يأتي ما يسمونه "الإلهام" لا يعلمون من أين تأتي الكلمات أو النغمات، ويندهشون من أنفسهم ويشعرون بنشوة الأداء شبه التلقائي، وكأن الأعمال الإبداعية تخلق نفسها.

ويشكل الفن العلاجي شكل من أشكال التنفيس، وأحياناً كشف المستور وهو أشبه بالتنويم التحليلي أو العودة للماضي عن طريق التنويم، للبحث عن

> ويشكل الفن العلاجي شكل من أشكال التنفيس، وأحياناً كشف المستور وهو أشبه بالتنويم التحليلي أو العودة للماضي عن طريق التنويم للبحث عن أسباب وحلول وأجوبة، ولأن كل إنسان يختلف في نظام معلوماته وخبراته عن الآخر، يختلف الأدباء والفنانين بمستوى إبداعاتهم، كما يختلف الإبداع من مصدر العقل الباطن أو العقل الواعي.

أسباب وحلول وأجوبة، ولأن كل إنسان يختلف في نظام معلوماته وخبراته عن الآخر، يختلف الأدباء والفنانين بمستوى إبداعاتهم، كما يختلف الإبداع من مصدر العقل الباطن أو العقل الواعي، فالكلمات هي اختصاص العقل الواعي بينما مغزى الكلمات هو من اختصاص العقل الباطن، فالأدب الجيد يترك تأثيره على أفكار ومشاعر ومواقف الناس ويحدث فرقاً في وعيهم بعد الانتهاء من قراءاته، وهو بالتأكيد مصدره العقل الباطن مع ثقافة عميقة أو وعي عميق للأديب، بينما الأدب السطحي والرديء هو اصطفاف كلمات وصور سطحية لا تؤثر بالقارئ، والمثل الشعبي الذي يقول: "ما يخرج من القلب يصل إلى القلب" صحيح إلى حد كبير إلا أن الكلام لا يخرج من القلب حقيقة. والقارئ أو المستمع بالمقابل يأخذ عقله الباطن ما يفيده أو يهمه أو ما في صالحه، ولذا فالعقل الباطن يقبل الإيحاء الإيجابي لأنه يتناسب وقيم ومفاهيم الشخص.

ولذا فإن القصة والحكاية أسلوب تربوي هام جداً، وخاصة عندما تقال للأطفال قبل النوم، عندما تنزل عقولهم بذبذباتها إلى حالة "ألفا" العقلية، وهي حالة القابلية للإيحاء، على أن تتضمن القصة إيحاءات إيجابية لها علاقة بالشجاعة والذكاء والسعادة والحب والقيم الإيجابية بشكل عام.

المجاز Metaphor :

أن أي قصة جيدة ذات دلالات وصور جيدة هي حكاية علاجية أو مجاز Metaphor وهذا ينطبق على الشعر والحكمة، وخاصة إذا كانت تحمل شحنة شعورية أو عاطفية وصور، لأن العقل الباطن يتعامل مع الشعور والصورة أو الخيال.

والمجاز كقصة قصيرة أو حكاية، تساعد الشخص على فهم وضعه وحالته وبالتالي إيجاد الجواب أو الحل لتغيير حالته، وفهم قناعاته الخاطئة وتغييرها،هي أشبه بالتنوير.

إذا كان لكل قصة مغزى أو عبرة غير مباشرة، فإن العقل الباطن يقبلها أكثر من الوعظ المباشر،وهو أسلوب تربوي كذلك، فالطفل والمراهق يعاند الوعظ والتوجيه المباشر، ويقبل التوجيه غير المباشر، فعندما نضع الشخص أمام خيارات يختار ما في صالحه، والشخص يفهم العبرة غير المباشرة بما يناسب قيمه ومعتقداته الشخصية، ويرفض ما يتعارض مع قيمه.

والقصة أو المجاز لا تكمن أهميتها

في كلماتها، ولكن تكمن في مغزى الكلمات وطريقة إلقائها، الحكاية الجيدة والأدب الجيد يعدي المستمع أو القارئ بالمشاعر والصور، بالفكرة وليس بالكلمة بحد ذاتها.

إن من أهم الأمور التي صاغت ذهن البشر هي الحكاية، وكان ومازال لها وظائف فلسفية وأخلاقية ونفسية، مثل قضية الموت والحياة، ومحاولة فهم الإنسان لهذا الكون، أو كشف الغموض المحيط به، وكل تفصيل دقيق يحيط بنا هو حكاية أو جزءٌ من حكاية، حياتنا حكايات لا متناهية تصوغ حياتنا وتعبر عن شخصياتنا.

إن كل الأساطير القديمة اليونانية والفرعونية والبابلية والصينية وغيرها، هي قصص تفسر الكون وتوجه الإنسان، وهي متشابهه ومشتركة إلى حد كبير،وهي مجازات بنفس الوقت تساعد الإنسان على فهم نفسه والعالم من حوله.

ثبت علمياً أن الأفكار الإيجابية عند البشر تنتج ردة فعل بيولوجية إيجابية Positive biological response أي أن وظائف الجسم تعمل بكفاءة وتناغمٍ وانسجام،والأفكار السلبية تنتج خللا في وظائف الجسم وتولد الأمراض البدنية والنفسية، إن كل خلية وعضو وعصب بأجسادنا يتأثر بكل فكرة بعقولنا، وكل فكرة في عقولنا هي برمجة معقدة يستجيب لها كل خلية وعضو وعصب في أبداننا، سواء كانت فكرة إيجابية أم سلبية.

والحكاية والمجاز هي محاولة الإنسان لخلق عالم مواز أكثر سعادة وأماناً نقيض لمعاناته وألمه وخوفه، بل أن معظم الآلام هي خبرة في العقل الباطن، مثال ألم العضو المقطوع Phantom limb pain فالشخص إذا فقد ذراعه سيظل يشعر بها حتى بعد سنوات، يشعر بحكة أو ألم، وبفكرة واحدة يستطيع الإنسان أن يلغي الألم أو يخدر جسمه.

والأدب العالمي يزخر كذلك بالإيحاء والمجاز والفكرة، ولدي بحث بالإنجليزية بعنوان Suggestions and metaphor in literature ، كتبت به أمثلة عن الإيحاء والمجاز والفكرة في الأدب العالمي سواء في الإلياذة أو أسطورة شمشون وأعمال شكسبير وصولا إلى الأدب الحديث وضربت مثالا في الرواية الرائعة للكاتب البرازيلي باولو كوليو Alchemist وقد تتاح لي فرصة ترجمته إلى العربية وتوسيعه.

أمثلة لمجازات علاجية:

العجوز والنخلة:

هذه القصة موجودة بالتراث العربي الغربي، ومفادها أن ملكاً مر على عجوز طاعن بالسن، كان يغرس نبتة نخلة صغيرة، فقال له الملك: ماذا تفعل؟ فأجاب العجوز أغرس نبتة نخلة، فقال له الملك: أنت تعلم أن النخيل يثمر بعد سبع سنوات، وأنت طاعن بالسن ولن تجني ثمار ما تزرعه، فرد العجوز: زرعوا فأكلنا ونزرع فيأكلون.

في الثقافة الغربية كان العجوز يزرع شجرة مانغة، ومغزى هذه القصة أن الإنسان لا يجب أن يوقف تفكيره بالزمن، وأن يعمل لدنياه كأنه يعيش



أبداً ويعمل لآخرته كأنه سيموت غداً، وهناك عبر كثيرة كل عقل لكل إنسان يستطيع أن يجد فيها ما يفيده.

العالم توماس أديسون:

كان العالم الأمريكي توماس أديسون يجري تجاربه في مختبره كل ليلة، كانت لديه معادلة واحدة، وكانت تجاربه تفشل كل يوم، وفي يوم ما احترق المختبر بما فيه، وظل أديسون يراقب المختبر من بعيد وهو يحترق، وفجأة التفت إلى زوجته قائلاً: هل تعلمين أن هذا أفضل ما حدث في حياتي، ونظرت إليه زوجته مستغربة وقالت: كيف؟! وكل تجاربك قد احترقت، ابتسم وقال: لا .. أخطائي كلها احترقت، وهذا يجعلني أبدأ من جديد بروحية جديدة ونظرية جديدة وأمل جديد.

يبدو أن المغزى واضح في هذه القصة، بل مغاز كثيرة جداً فليحاول كل منكم استخلاص ما يريده منها.

الفلاح والحمار:

هذه قصة طريفة عن فلاح كان لديه حماراً صغيراً، وفي يوم سقط الحمار في بئر جافة،وأخذ يصيح مستنجداً لإنقاذه، وحاول الفلاح كثيراً إخراجه من البئر دون فائدة،فاستدعى سكان القرية وسألهم عن رأيهم بالحل، قالوا له الحل أن ندفن البئر الجاف والحمار معه، كي لا يؤذي أحداً برائحته بعد أن يموت.

وبالفعل أخذ الفلاحون يهيلون التراب في البئر وعلى الحمار، وكان الحمار ينفض الرمل من على ظهره ويصعد فوقه،وظل الفلاحون يدفنون البئر والحمار طوال النهار، والحمار ينفض الرمل ويصعد عليه، وفي نهاية النهار خرج الحمار من البئر.

ماذا نستخلص من هذه القصة؟

البشر والأنهار:

أب قال لابنه: البشر كالأنهار سأل الابن: كيف؟ أجاب الأب: هل في حياتك رأيت نهراً يسير باستقامة وكأنه يسير على شارع معبد؟ أجاب الابن بالطبع لا فالأنهار تسير بشكل متعرج فسأل الأب: وإذا واجهتها صخور؟ أجاب الابن تلتف حولها وتكمل طريقها، وأكمل الأب: وإذا واجهتها جبال؟ أجاب الابن تحفرها عبر السنوات وتكمل طريقها، قال الأب: البشر كالأنهار في حياتها تسير متعرجة فطريق الحياة ليس معبداً، وإذا واجه البشر صعوبات لا يتوقفون ولكنهم يلتفون على الصعوبات أو يحفرونها وهم في طريقهم إلى هدفهم مستخدمين إمكانياتهم ومصادر قوتهم، والنهر أيضاً لديه مصدر وهو المنبع ولديه هدف وهو المصب وبين المصدر والهدف طريق مليء بالصعوبات، ولكنها لا تمنع الإنسان من السير قدماً إلى هدفه.

واضح بساطة المغزى في هذه القصة.

الباحث عن الجنة:

والقصة الأخيرة التي سأوردها هي قصة إنسان نائم وحلم أنه مات، وذهب يبحث عن الجنة وسار طريقاً طويلة وبعد زمن وجد أمامه بوابة ذهبية أمامها حارس يلبس لباس أبيض وجميع من داخل هذه البوابة يلبسون الأبيض

وهم في حالة هدوء تام لا تنم وجوههم عن مشاعر حزن أو غضب أو فرح، حالة من الهدوء التام، فسأل الرجل حارس البوابة: عفواً ما هذا المكان؟ فأجاب الرجل: هذه هي الجنة، فرح الرجل وقال: الحمد لله أنني وجدتها، لكني سرت مسافة طويلة وعطشت هل لك أن تعطيني شربة ماء؟ أجاب الحارس نأسف ليس لدينا ماء، فقال الرجل: بسيطة سأذهب بحثاً عن الماء ثم أعود لكم، قال له الحارس: نحن بانتظارك.

أكمل الرجل طريقه حتى وجد بوابة خشبية متصدعة أمامها رجل يحفر وقد اعتلى وجهه غباراً وعرقاً، وداخل البوابة مجموعات مختلفة، مجموعة من الناس يرقصون، ومجموعة يبكون، وزوجين يتعاركان مجاميع فرحة ومجاميع حزينة، فسأل الرجل الحارس: عفواً هل لديكم ماء، فأنا عطشان، أجاب الحارس: نعم هناك مضخة اشرب كما تريد،وبعد أن شرب الرجل وارتوى وهو في طريقه للخروج سأل الحارس عفواً ما هذا المكان؟ أجاب الحراس هذه الجنة، اندهش الرجل وسأل: كيف هذا يشبه المكان الذي جئت منه يشبه الواقع، فقال له الرجل: هل كنت تظن أنك لست بالجنة، أنت كنت تعيش بالجنة، فسأل الرجل محتاراً: ولكن ما ذاك المكان ذو البوابة الذهبية؟ فقال الرجل ساخراً: هل ضحكوا عليك وقالوا أنها الجنة؟ قال الرجل: نعم، إذاً ما ذاك المكان؟! أجاب الحارس: أنه جهنم، قال الرجل مدهوشاً : كيف؟! أجاب الحارس: هل تود أن تعيش هكذا دون مشاعر دن حزن أو ألم؟ هل تود أن تعيش بدنيا لها لون واحد؟ تخيل أن كل شيء رمادي، كيف تعرف الفرح دون أن تجرب الحزن؟ كيف تعرف السعادة دون أن تجرب التعاسة؟

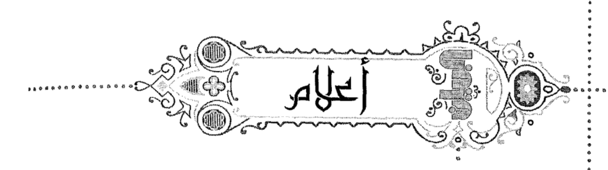
وعندما استيقظ الرجل قال لنفسه: الحمد الله أنني أعيش بالجنة.

قصة طريفة عن شكوى الناس من حياتهم،وعدم اقتناعهم بما لديهم، وكيف أنهم لا يرون غير الجانب السلبي فقط.

من يعتاد قراءة الأدب تتوسع مداركه ويتطور خياله، فالأدب الجيد هو تنمية لقدراتنا الذهنية، لقدرات العقل الباطن التي تقوى بالتمرين، حيث أن العقل الباطن لا يتعامل مع المنطق مباشرة بل يتمرن على الإيجابي والسلبي، ويصدق ما نصدقه نحن،وبتمرين الخيال الإيجابي نحن نوسع إمكانياتنا الإبداعية لكل ما يتعلق بأمور حياتنا، والقدرة الذهنية تتطور بالخبرات العملية أكثر من النظرية، بل هي تصبح نظرية معرفية بعد اختبارها عملياً، ومن يعاني من مشكلات نفسية مثل الضغوط النفسية والقلق والمخاوف لديهم إمكانات هامة مثل الذكاء والتركيز العالي والخيال الواسع، لكن المشكلة هي في استخدام هذه الإمكانات سلباً، أي استخدام الخيال بالاتجاه السلبي، وهذا نتيجة قلة الوعي ونقص الثقافة النفسية الصحية، مما يسبب البرمجة التلقائية للعقل، دون تفريغ واع ومقصود لضغوط الجهاز العصبي وبشكل يومي.

إذا كان الكتاب والأدباء يختارون موضوعات قصصهم، فنحن أيضاً نستطيع صياغة قصة حياتنا وبالاتجاه الذي نريد، باختيارنا نكتب قصة جميلة سعيدة أو نكتب قصة حزينة مليئة بالآلام، فماذا سنختار؟





تأمّلات نحويّة بلاغيّة في شذرةٍ من شعر الصمّة القُشَيْريّ

بقلم: د. محمد طاهر الحمصيّ
(الكويت)

الصمّة القُشَيْريّ من شعراء نَجْد في القرن الأوّل الهجريّ، وُلدَ وترَعرع في بلاد نجد بين أهله وقَومه، أحبّ ابنة عمٍّ له تدعى (ريّا) حبّاً عظيماً، فطلبها من عمّه، فغالى في مهرها، وحِيلَ بينه وبين الزواج منها؛ فهجر بلاده، ولحق بجيوش المسلمين في المشرق . وعاش بعد ذلك يحنّ إلى نجد، ويتغزّل بمحبوبته، ويشكو لوعة الفراق وألم البعاد؛ فغلب على شعره الحنين والوجد والتغزّل . توفّي في أواخر المئة الهجريّة الأولى .(١)

قال أبو الفرج الأصفهانيّ: ((أخبرني أبو طالب الوشّاء، قال: قال لي إبراهيم بن محمد بن سليمان الأزديّ: لو حلف حالِف أن أحسن أبيات قيلت في الجاهلية والإسلام في الغزل قولُ الصّمّة القشيريّ ما حَنَث:

حَنَنْتَ إلى رَيّا ونفسُكَ باعَدَتْ
مَزارَكَ مِنْ رَيّا وشَعْباكما مَعـا
فَما حَسَنٌ أنْ تأتيَ الأمرَ طائعاً
وتجزعَ أنْ داعي الصّبابةِ أسْمَعـا
بَكَتْ عَيْنيَ اليُمْنَى فلمّا زَجَرْتها
عن الجهلِ بعدَ الحِلمِ أسْبَلَتا مَعـا))(٢)

جمع شعره وحقّقه في هذا العصر الدكتور عبد العزيز محمد الفيصل، وطبعه النادي الأدبيّ في الرياض سنة ١٩٨١ م .

يمتاز شعره بالجودة وحسن السّبك، وينطوي على عاطفة موّارة ومعان عميقة وصور بديعة . ولعلّ حرارة العاطفة أكسبت شعره مسحةً من السّلاسة والعذوبة، ونأت به عن التكلّف والمعاظلة والوعورة، ممّا جعله أقربَ إلى لغة النّاس في ذلك العصر . وما فيه من ظواهر لغويّة مخالفة في ظاهرها للقياس النحويّ لا يمكن اتّهامه بالشّذوذ، كيف وهو يصوغ شعره وفق ما يهدي إليه طبعه وسجيّته؟ فلم يكن شعره مديحاً متكلّفاً ولا فخراً مدّعَىً ولا هجاءً مكذوباً، ولكنّه ذوبُ نفس ألهبتها وقداتُ الحنين ولوعاتُ الفراق . ذلك ما حدا بي أن أتملّى هذا الشعر، وأرجع البصر النحويّ فيه مراراً، وأتلبّث إزاءَ بعض تراكيبه محاولاً كشف اللثام عن المواءمة بين الظاهرة النحويّة والدلالة السياقيّة .

وقد تخيّرتُ لغرضي شذرةً من شعر هذا الشاعر المطبوع جعلتها شواهد على تطابق التركيب والمعنى . وما من شكّ أنّ ثمّةَ مواضع أخرى عديدة تصلح أن تُسلَكَ في هذا الرِّكاب، غير أنّه يكفي من القلادة ما أحاطَ بالعنق . وها هي ذي الأبيات الّتي آثرتُها بالحديث، ولعلّ القارئ يَحْلَ منها بما يفيد .

ويوماً على ماء الهُدَيّة قالَ لي صحابيَ:
طِبْ نَفْساً، وكيفَ أَطيبُها؟ (٣)

الموضع: وكيف أطيبها . وقعت الهاء في هذا الموضع تمييزاً، لأنّ التأويل: وكيف أطيبُ نفساً . ولا يصلح المعنى إلاّ على هذا الإعراب . وليس في هذا الإعراب مخالفةٌ لما اشترطه النّحاةُ في التمييز من وجوب كونه نكرةً (٤)، فالضّميرُ عندهم يكون نكرةً إذا عاد على نكرة غير مخصَّصة (٥). والحقيقةُ أنّ هذا الضمير الذي وقع تمييزاً عائدٌ على النكرة المحضة (نفساً)، فهو في المعنى نكرة، وهذا الذي سوّغ وقوعه تمييزاً . وفي ذلك مَدعاةٌ إلى القول: إنّ الضمير قد تُسلبُ منه دلالة التعريف حين يراد منه أن يكون بمعنى النكرة التي يعود عليها . وعلى هذا لا يكون في البيت شذوذ ولا خروج عن القياس.

إذا جلستْ بينَ الغواني عشيّةً
على أيّ حالٍ عاطلاً أو تَحَلَّتِ
سَمَتْ نحوَها الأبصارُ أوّلَ وهْلة
بَدِيّاً، وعادتْ نحوَها، فتَثَنَّتِ (٦)

الموضع: عاطلاً أو تَحَلّت . والمعنى: إذا جلستْ محبوبة الشاعر بين الغواني متزيّنةً أو غيرَ متزيّنة لم تفارقها الأبصارُ لفضل حسنها وجمالها .

عُطفت الجملة الفعلية (تَحَلّت) على المفرد (عاطلاً) . والأصلُ أن تعطفَ الجملة على الجملة والمفرد على المفرد ليكون التناسب بين المتعاطفين كاملاً، وإن كان عطف الفعل على الاسم المشتقّ أو المشتق على الفعل جائزاً ، قال ابن مالك في ألفيّته:

واعطفْ على اسم شبهِ فعلٍ فعلا
وعكساً استعملْ تجدْهُ سهلا



ولو تأمّلتَ مقتضى الحال في بيت الصمّة لوجدتَ أنّ عطف الفعل على الاسم هو الأوفق للمعنى . فالاسم المشتقّ (عاطلًا) يدلّ على الثبوت، والفعل (تحلّت) يدلّ على الحدوث، وهذا يطابق مقتضى الحال إذ كان التجرّد من الزينة هو الحالة الأصليّة الثابتة التي لا تحدث بفعل فاعل، فحسن التعبير عنها بالاسم لا بالفعل، وكان التزيّن هو الحالة التي طرأت على الحالة الأصليّة وحدثت بفعل من تلك المرأة، فحسن التعبير عنها بالفعل لا بالاسم . فالتناسب هنا حاصلٌ بين الألفاظ والمعاني ، وهذا هو الأصل الذي ينبغي أن يُحتكَم إليه حتى تأتي الأشكال على قدر المضامين، وقديماً قال ابن الفارض:

ولطفُ الأواني في الحقيقة تابعٌ
للُطْفِ المعاني، والمعاني بها تسمو(٧)

كداءِ الشَّجا بينَ الوريدينِ كلّما
ذكرتُكِ، لم تَقدِرْ عليه التَّحانحُ (٨)

الموضع: كداء الشَّجا . هناك حذف في البيت، والتقدير: ينتابني داءٌ كداء الشّجا في الحلق كلّما ذكرتك . والمقصود أنّه لشدّة تأثّره بذكرها يغَصُّ كلّما ذكرها غَصَصاً شديداً لا تنفع معه كثرة التّنحنُح . وعلى هذا التقدير يكون هناك جملة فعلية محذوفة، تقديرها (ينتابني داءٌ) أو (أحسُّ داءً)، ويكون شبه الجملة (كداءِ الشّجا) صفة لفاعل الفعل المحذوف أو للمفعول به المحذوف . ويحتمل التركيب تقديراً نحويّاً آخر يصلح عليه المعنى، وذلك أن تكون الكاف في قوله (كداء) اسماً بمعنى (مثل) مبتدأ ، ويكون الظرف (بين) متعلّقاً بخبر محذوف له ، وتكون (كلّما) ظرفاً للزمان متعلّقاً بالخبر المحذوف أيضاً ، والتقدير: مثل داء الشّجا كائنٌ بين الوريدين وقتَ ذكرك . ثمّ تكون جملة (لم تقدر عليه التّحانحُ) استئنافيّة أو حالاً من الضمير المُستَكنّ في الخبر . وهذا الوجه الثّاني في الإعراب أولى لأنّه يستغني عن تقدير جملة محذوفة ؛ وما لا حذف فيه في الإعراب أولى ممّا فيه حذف إذا صلح المعنى واستقامت الدّلالة .

وكنتُ أرَى نجداً وريّا منَ الهوَى
فما مِنْ هوائي اليومَ رَيّا ولا نَجْدُ(٩)

الموضع: هوائي. أراد به (الهوى)، فمدّه . ومدُّ المقصور من الضّرائر القبيحة في الشّعر . والّذي يزيد في بُعده في البيت أنّ الاسم المقصور مضاف إلى ياء المتكلّم، والأصل: هوايَ، ولو جيءَ به على الأصلِ لَسلِمَ الوزنُ واللغةُ . فما الّذي ألجأ الشّاعرَ إلى هذه المخالفة اللغويّة من غير ضرورة وزن ولا قافية ؟ الرّاجحُ لديّ أنّ هذا من عمل النّسّاخ القدماء أو من عمل المحقّقين المحدثين .

خليليَّ إنْ قابلْتُما الهَضْبَ أو بَدا
لكمْ سَنَدُ الوَدْكاءِ أنْ تَبْكِيا جُهْدا(١٠)

الموضع: أنْ تَبْكِيا جُهْدا . والمعنى: إنّ وصلتما إلى ذينك المكانين فابكيا ما استطعتما . جاء جواب الشّرط مصدراً مؤوّلاً (أن تبكيا)، ولا يصحّ ذلك عند النحاة إلاّ بتقدير محذوف، كأن يكون

التقدير: إن قابلتما الهضبَ أو بدا لكم سندُ الودكاء أسألكما أن تبكيا جهدا . لأنّ المصدر المؤوّل عندهم مؤوّلٌ بالمفرد، والمفرد لا يصلح أن يكون جواباً للشّرط . ولعلّ الحذف وقع في جواب النّداء لا في جواب الشّرط ؛ والتقديرُ حينئذ: خليليّ أسألكما أن تبكيا جهداً إن قابلتما الهضب أو بدا .... لأنّ النّداء لمّا كان سابقاً على الشّرط كان أحقَّ بأن يجاب أوّلاً، ثمّ يكون جواب الشّرط محذوفاً دلّ عليه جوابُ النّداء، وأغنى عنه . وتبقى قضيّةُ تأخير جزء من جواب النّداء، وهو مفعول الفعلُ المحذوف المصدر المؤوَّل (أن تبكيا)، وعلّةُ هذا التأخير كونُ الشّرط سبباً له، وقُدِّمَ السّبب لزيادة العناية به، وهو مقابلةُ أمكنة الأهل والأحبّة ؛ إذْ هي مهوى فؤاد الشّاعر وموئل عاطفته .

ولحذف الفعل في جواب النّداء وتأخير معموله (المصدر المؤوَّل) شواهدُ تعضد بيت الصّمّة القُشَيريّ وتقوّيه، كقول القائل:

يا صاحبيَّ فَدَتْ نفسي نفوسَكما

وحيثما كنتما لاقيتما رَشَدا

أنْ تَحملا حاجةً لي خَفَّ محملُها

وتصنعا نعمةً عندي بها ويدا (١١)

فالمصدر المؤوّل (أن تحملا) وقع مفعولاً لفعل محذوف، والتقدير: أسألكما أن تحملا . والفعل المحذوف هو جواب النّداء . وعلّةُ تأخير جواب النّداء هنا التّلطُّفُ بالدّعاء لصاحبيه أوّلاً، ليُرقّقَ قلبهما عليه، فيُقبلا على قضاء حاجته وإنفاذها .

ألمْ تَرَ أنَّ الليلَ يَقصُرُ طولُهُ

بنجد ويزدادُ النّطافُ بها بَرْدا

بلى، إنّهُ قد كانَ للعيش قُرَّةً

وللبيض والفتيان منزلةً حَمْدا (١٢)

في البيت الثّاني قضيّتان: أولاهما أنّ الشّاعر بدأ بالاستفهام التّقريريّ بقوله: (ألم ترَ) ، والمعنى: قد رأيتَ، ثمّ أجاب ب(بلى) . فكيف جاء بجواب استفهام لا يحتاج إلى جواب أصلاً؟ . لا شكّ أنّ المراد زيادة التّقرير وتوكيد مضمون الكلام السّابق . وثانيةُ القضيّتين الإتيانُ بالصّفة مصدراً في قوله: (منزلةً حمدا) . واشترط النّحاة للوصف بالمصدر صحّةَ تأويله باسم مشتقّ، والتّأويل عندهم: منزلةً محمودة . ويقصُرُ هذا التّأويل عن الدّلالة التي يحملها المصدر؛ ذلك أنّ المصدر يدلّ على مطلق الحدث، وعندما يقع المصدرُ صفةً لا بدّ أن يكون القصدُ إلى إطلاق الحدث في الصّفة، فيكون المعنى في قوله: (منزلةً حمدا): منزلةً تستحقّ الحمد كلّه من غير أن ينقص منه شيءٌ .

إذا مرَّ رِكْبٌ مُصعدينَ فليتني

معَ الرّائحينَ المُصعِدينَ لهمْ عَبْدا (١٣)

الموضع: فليتني مع الرّائحين المصعدين لهم عبدا .

المعنى: إذا مرّ ركبٌ يرتقون في الأرض العالية تمنّيت أن أكون معهم عبداً لهم . وتحتمل كلمة (عبداً) في البيت وجهين من الإعراب: الأوّل أن تكون حالاً من الضمير المستتر في خبر (ليت) المحذوف الّذي تعلّق به الظّرف

(مـع) ، والتقديـر: ليتني مـوجودٌ مع الرّائحين المصعدين عبداً لهم . وهذا هـو مـذهـب البـصـريّين فـي مثـل هـذا الشّاهد . وأمّا الفرّاء فكان يذهب في مثل هذا الشّاهد إلى أنّ (عبداً) خبر (ليت) منصوب ؛ لأنّـه كـان يجيز في (ليت) أن تنصب الاسم والخبر مستدلاً بقول الرّاجز:

يا ليتَ أيّامَ الصِّبا رَوَاجِعا

وأمّـا الكسائيّ فكان يـرى تقدير الفعل (أكون) ويجعل (عبداً) خبراً له (١٤).

ومـذهـب البـصـريّين هنـا أوفـقُ للمعنى والقصد؛ لأنّ الشّاعر يتمنّى أن يكون مع أولئك الرّائحين المصعدين ولو كان عبداً لهم، ولا يتمنّى بدءاً أن يكون عبداً .

شَرِبْنا بماءِ الشّوقِ حتّى كأنّما
سَرَتْ فاسْتقرَّتْ في مفاصلنا الخمرُ(١٥)

الموضع: شربنا بماء الشّوق .

المعنـى: أخـذَ الشّـوقُ منّا مـأخذاً عظيماً حتّى غلبَ على عقولنا ونفوسنا كما تغلب الخمرُ على عقل شاربها .

للنّحاة خلافٌ في هذه الباء الّتي تقترن بمفعول الفعل (شـربَ)، فمنهم مَن عدَّها زائدةً ، و(المـاء) مفعول به، ومنهم مَن عدّهـا أصليّةً دالّـةً على الإلصاق، والمعنى: يُمـزَج شرابُهم بما بعد الباء، ومنهم مّن عدّها أصليّةً دالّةً على الاستعانة والفعل (شـربَ) قبلها مضَمَّنٌ معنى (رَوِيَ) . (١٦)

ولهذا الاستعمال نظائر في شعر العرب، كقول أبي ذُؤَيب الهُذَليّ:

شَرِبْنا بماء البحر ثمّ تَرَفَّعَتْ
مَتَى لُجَجٍ خُضرٍ لهنَّ نَئِيجُ (١٧)

وكقول عنترة:

شَرِبَتْ بماء الدُّحْرُضَينِ فأصبحتْ
زَوراءَ تَنفِرُ عن حِياضِ الدَّيْلَمِ(١٨)

والأوفق للمعنى في هذه الشّواهد أن يكون فعل الشرب مضمَّناً معنى الارتـواء، والبـاء أصلية دالّـة على الاستعانة. فقول الصمّة القشيري:

شـربْنـا بمـاء الشـوق حتّـى كـأنّما
سَرَتْ فاستقرّتْ في مفاصلنا الخمرُ

يقتضي أن يكون الشُّرب ارتـواءً ليناسبَ حـالـةَ السُّكر . وبيت أبي ذُؤَيب:

شَرِبْنا بمـاء البـحـر ثـمّ تَـرَفَّـعَتْ
مَتَى لُجَجٍ خُضرٍ لهنَّ نَئِيجُ

في وصفِ السُّحب، والضمير في (شربن) عائدٌ عليها .والمعنى: أنَّ تلك السُّحب رَوِيَتْ بمـاء البحر، ثم عَلَتْ متشكّلةً من ماء لجج عظيمة .

ولا يصلح المعنى حتى يُضمَّن فعلُ (شربن) معنى (روين) وتشبعّنَ . لأنّ السُّحبَ لا تشرب ماءَ البحر بل تتشبّع برطوبته. ويعضد ذلك الرِّوايةُ الأخرى للبيت:

تـروّتْ بمـاء البـحـر ثـم تنصّبَتْ
على حبشيّات لهنَّ نَئِيجُ

وأمّا قولُ عنترة :

شَرِبَتْ بماءِ الدُّحْرُضَيْنِ فأصبحتْ
زَوْراءَ تَنْفِرُ عن حِياضِ الدَّيْلَمِ

فمعنى الـرّي ألـيق بـه، لأنّ تلك الناقة بعد أنْ رويت بماء ذلك المكان (الدُّحْرُضَيْنِ) عافت الماء، فازورّت عن



حياضه، ونأتْ بنفسها عنه .

والحقُّ أنَّ تضمين الفعل (شرب) معنى (روي)، يُحتكم فيه إلى السّياق أوّلاً و آخراً ، والسّياق المعنويّ هو الذي يعيّن دلالة الفعل (شَربَ)، أهيَ على الشرب الحقيقيّ أمْ علَى الارتواء ؟ . وفي الشواهد السّابقة اتّجهت دلالة السياق إلى أن يكون (شرب) بمعنى (روي) فصلح أن يتعدّى إلى مفعوله بالباء .

فماءٌ بلا مَرعىً ومَرْعَىً بغَيْرِ مَا
وحَيْثُ أرى ماءً ومَرْعىً فَمَسْبَعاً (١٩)

يشكو الشاعِرُ سوءَ حالِه ، ونكدَ عَيْشِه ، فلا يلذُّ لَهُ المقَام فيَ مكان إذْ لا يخلو مكان من تنغيص؛ فحيثُ يوجد الماء يفتقد المرعى، وحيث يوجد المرعى يفتقد الماء، وحيثُ يوجد الماء والمرعى يفتقد الأمن .

الموضع هو حذف الفعل في قوله: وحيثُ أرى ماءً ومرعىً فَمَسْبَعاً .

والتَّقْدير : وحيثُ أرى ماءً ومرعىً فأرى مسبعاً .

حُذفَ الفعل (أرى) قبل المفعول بهِ (مَسْبَعَاً) لدلالة السّياق عليه.

وهذا الحذْفُ يحقّق جانباً بلاغيّاً هو الإيجاز ، حيث يغدو الحذفُ أبلغَ من الذكر في التّعبير، غير أنّ البيتَ كلّه يصلح أن يكون مثالاً للدَّلالة الرّمزيَّة، فالماءُ رمزٌ للمحبوبة، والمرعى رمزٌ للوصال، والمَسْبَعُ رمزٌ لكثرة الرّقباء.

ويكشف هذه الرمزيّة لدى الشّاعر ما قبل هذا البيت وما بعده . تأمّلْ قولَ الشّاعر :

لقَد خِفْتُ ألاّ تقنَعَ النفسُ بعدَها
بشيءٍ من الدنيا وإنْ كانَ مُقْنِعا

وأعْذلُ فيه النّفسَ إذْ حيلَ دونَهُ
و تَأبى إليه النفسُ إلاّ تَطَلُّعا

سلامٌ على الدنيا فما هي راحةٌ
إذا لم يكنْ شملي و شملُكم معا

ولا مرحباً بالرّبع لستُمْ حُلولَه
و لو كان مُخضَلَّ الجوانب مُمْرِعا

فماءُ بلا مرعىً ومرعىً بغيرما
و حيثُ أرى ماءً ومرعىً فَمَسْبَعا

لعَمري لقد نادَى منادي فراقِنا
بتشتيتنا في كلّ وادٍ فأسمعا

كأنّا خُلقْنا للنّوى وكأنَّما
حرامٌ علَى الأيّامِ أن نتجمَّعا(٢٠)

ألا إنّما طَياً - فصبراً- بليَّةٌ
هجعتُ بأرض فاعتراني خيالُها(٢١)

المعنى: أنَّ حُبَّ طيّا قد خالط نفسَه، فغدا خيالُها رفيقاً له يرحل معه حيث يرحل، ويحلّ معه حيثُ يحلّ ، فهو في عذابٍ دائم .

الموضعُ هو الاعتراضِ في قولَه : ألا إنّما طياً - فصبراً- بليّةٌ .

فقد اعترضَ بين المبتدأ والخبر بالمفعول المطلق (صبراً) ، وهذا المفعول المطلق مصدرٌ نائبٌ عن الفعل في المعنى، إذ المعنى: فاصبرْ . وفي هذا الموضع قضيّتان بلاغيّتان، أولاهما: أنّ الاعتراض بلفظ الصبر بين المبتدأ والخبر يوحي بشدّة حاجة الشاعر إلى الصبر لما يلاقي من العذاب والشقاء، وهذا الذي دعاه إلى التّعجيل بأن يأمرَ

نفسَهُ بالصَّبر، فيأتي بالمصدر (صبراً) قبل مجيء الخبر . وثانيتهما: إتيانه بالمَصْدَر (صَبْراً) نائباً عن فعل الأمر (اصبرْ)، وفي ذلك دَلالةٌ على أنّ حالَه مع طَيّا تحتاجُ إلى صبرٍ ثابت دائم لا ينقطع، ولو جاءَ بالفعلِ (اصْبِرْ) في مكان المَصْدَر لكانَ المطلوب أنْ يصبرَ أيَّ صَبْرٍ ، وبينَ الصَّبْرَيْن فرقٌ واضحٌ.

على مثلِها فاستحمِلِ اللهَ يا فتى
وغاوِلْ بها الحاجاتِ يَنْفَعْ غوالُها(٢٢)

المعنى: اسأل اللهَ حَمْلَكَ على مثْل هذه الناقة ، و بَادِرْ بها حاجاتِك تَظْفَرَ بهاَ.

المَوْضِعُ قولُه: فاستَحمل الله .

نابَ الفعْلُ (اسْتَحْمِلْ) عن الفعْل والمفعول، لتَضمُّنه معنى الطَّلَب، وهو من معاني صيغة (استفعَلَ)، فأغنى لفظ واحدٌ عن لفظَيْن، واجتمعَ في لفظ الفعل معنيا الفعل والاسم . وهذا منْ بلاغَة العرَبيَّة وغناها، ونظائرُه في العربيَّة كثيرةٌ، نحوَ : استوقَفَ - واستفتى- واستعان....

وينبغي للأدباء وأصحاب الأقْلام استثمارُ الطاقة الدَلاليَّة لأبنيَة العربيَّة وصيغها الاشتقاقية في التعبير، فذلك أدعى إلى الإيجازِ والدِّقَّة .

تلكم إلمامةٌ وجيزة بمواضع من شعر الصمّة القشيريّ أردتُ منها الاستدلال على الترابط العضويّ بين الوضع النحوي والمؤدّى البلاغيّ ويتأسّس على ذلك أن يلتمس أهل النقد والتذوّق قدراً مهمّاً من مطلبهم في التركيب النحويّ، وأن يستضيء المشتغلون بالتحليل النحويّ بمصباح المعنى والدلالة، وأن ينأوا بأنفسهم عن كلّ وجهٍ لا يخدم المعنى ولا ينهض بالدّلالة.

فلا خيرَ في نحو يجافي المعنى المستقيم، ولا قيمةَ لنقدٍ لا يتّكئ على أرائك أوضاع التركيب وحالاته .

الحواشي

(١) الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، ٦ / ٥ تحقيق الدكتور إحسان عباس والدكتور إبراهيم السعافين والأستاذ بكر عباس، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٢م . والأعلام لخير الدين الزركلي ٣/ ٣٠٠ .

(٢) الأغاني ٦ / ٧ – ٨ .

(٣) ديوان الصّمّة القشيريّ/٣٤ . الهُدَيَّة: من مياه أبي بكر بن كلاب . معجم البلدان ٣٦٩/٥.

(٤) انظر شرح الرّضيّ على كافية ابن الحاجب ١١٧/٢ تحقيق الدكتور عبد العال سالم مكرم، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٠م .

(٥) انظر شرح الرضيّ على الكافية٤/ ١٨٣ . قال الرضيّ: ((وأمّا إن لم يختصّ المعود عليه بشيء قبل، نحو: أرجلٌ قائمٌ أبوه؟ ....ونحو: ربّه رجلاً، ونعمَ رجلاً، ويالها قصّةً، وربّ رجلٍ وأخيه؛ فالضمائر كلّها نكراتٌ، إذْ لم يسبق اختصاص المرجوع إليه بحكم)) .

(٦) ديوان الصّمّة/ ٤٩ . العاطل: المتجرّدة من حليّها .

(٧) ديوان ابن الفارض / ٣٢٩، تحقيق عبد الخالق محمود، القاهرة .

(٨) ديــوان الـصّـمّـة / ٥٣ . الشّجا: الغصص . الوريدان: عرقان تحت الـوَدَجَـين عن يمـين ثغرة النّحر ويسارها.

(٩) ديوان الصّمّة / ٥٥ .

(١٠) ديوان الصّمّة / ٥٩ . الهضب: المنبسط من الأرض، ولعلّه في البت اسم مكان معيّن . السّنَد: ما قابلك من الجبل وعلا عن السّفح . الودكاء: هضبة ملساء شمال يذبل .

(١١) البيتان في شرح ابن يعيش ٨/ ١٤٣ والإنصاف في مسائل الخلاف ٢/ ٥٦٣ والمغني / ١٨٣ تحقيق الخطيب والخزانة ٣/ ٥٦٢ .

(١٢) ديوان الصّمّة / ٦٢ . النّطاف: الماء .

(١٣) ديوان الصّمّة / ٦٤ .

(١٤) انظر في تفصيل أقوال النّحاة في مثل هذا الموضع: شرح المفصّل لابن يعيش ١/ ١٠٤ ، ٨/٨٤ ..والجنى الدّاني / ٤٩٢ . ومغني اللبيب ٣/ ٥١١ . ٥١٣ طبعة الخطيب . الفرّاء: هو يحيى بن زياد من أئمّة النحو الكوفيّ، وكان يلقّب بأمير المؤمنين في النحو، له تصانيف عديدة أشهرها كتاب (معاني القرآن)، توفّي سنة (٢٠٧ هـ) . الكسائيّ: عليّ بن حمزة رأس المدرسة الكوفيّة في النحو، ارتحل إلى البصرة ، وأخذ عن الخليل، وكان شيخ الفرّاء ، توفّي سنة (١٨٩ هـ) .

(١٥) ديوان الصّمّة / ٧٣ .

(١٦) انظر في تضمين الفعل (شرب) معنى الفعل (رويَ) البحر المحيط لأبي حيّان ٨/ ٣٩٥ ، والمغني لابن هشام ٢/ ١٨٠ تحقيق الخطيب .

(١٧) البيت في معاني القرآن للفرّاء ٣/ ٢١٥ ، والخصائص لابن جنّي ٢/ ٨٥ ، والبحر المحيط لأبي حيّان ٨/ ٣٩٥ ، وأمالي ابن الشّجري ٢/ ٢٧٠ ، والجنى الدّاني للمرادي / ٤٣ ، والمغني لابن هشام ٢/ ١٤١ ، ١٨٠ تحقيق الخطيب .

اللجج: جمع لجّة، وهو معظم الماء. النّئيج: صوت المرور السّريع للريح . متى لجج: مِنْ لجج.

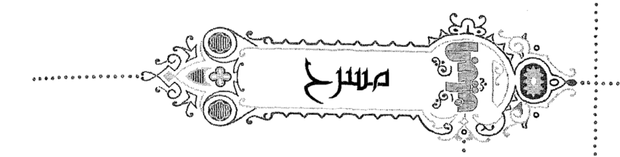
(١٨) ديوان عنترة/ ٢٠١، تحقيق محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، الطبعة الثانية، ١٩٨٣م .

(١٩) ديوان الصّمّة/ ١٠٢ . المسبع: موضع السّباع .

(٢٠) الديوان/ ١٠١ ، ١٠٢ . مخضلّ: مبتلّ . ممرع: معشب .

(٢١) ديوان الصّمّة/ ١٢٣ .

(٢٢) ديوان الصّمّة/ ١٢٥ . غاولْ: بادرْ . الغِوال: مبادرة الشّيء واقتحامه.



عندما تغيب الزوجة

مسرحية في فصل واحد

بقلم: د. أحمد زياد محبك
(سوريا)

الشخصيات

أمير	أميرة	أمجد	سناء	منى	هشام	المصلح	الأجير	المخرج	المؤلف	الحارس
الزوج	الزوجة	ابنهما	ابنتهما	الجارة	ابنها					

المشهد

غرفة جلوس

عدة أبواب تفضي إلى الخارج وإلى غرفة داخلية وإلى الحمام والمرحاض وإلى الشرفة

جهاز حاسوب   مقاعد   مطبخ مفتوح   موقد غاز

تضاء المنصة والزوج قاعد أمام الحاسوب يكتب وظهره إلى الجمهور

**** يدخل أمجد من باب الغرفة تتبعه أخته سناء ثم الزوجة ****

أمجد . (يدخل فرحاً وهو يحمل طائرة ورقية) سنذهب إلى القرية، إلى بيت جدي، في السماء الواسعة ستحلق طائرتي.

سناء . (تحمل لوحات من الورق المقوى) وأنا سأرسم الحقل، سأرسم الجدول.

الزوجة . (تحمل حقيبة كبيرة وأخرى صغيرة) هيا يا أولاد، لم يبق غير نصف ساعة، ويتحرك القطار، نحتاج إلى ربع ساعة أو أكثر حتى نصل إلى المحطة.

سناء . أمي أمي، هل وضعت علبة الألوان في الحقيبة؟

الزوجة . نعم، هي هنا، اطمئني.

الزوج . (ظهره للجمهور) وأخيراً، قررت السفر؟

الزوجة . أخبرتك قبل يومين، سأقضي أيام العطلة الثلاثة في القرية مع أبي وأمي والإخوة، من أجل الأولاد، وأمس مررت بالمحطة، وحجزت لرحلة اليوم، الساعة العاشرة صباحاً.

الزوج . أحسنت، أنا بحاجة إلى البقاء وحدي يومين أو ثلاثة.

الزوجة . سافر معنا.

الزوج . ما دمت قد حجزت وانتهى الأمر، كيف أسافر معكم؟

الزوجة . نتدبر الأمر، نشتري لك بطاقة، اتصل بالمحطة الآن، واحجز لك تذكرة.

الزوج . سافروا أنتم، سأبقى أنا وحدي.

أمجد . بابا، سافر معنا، تركض أمامي في الحقل، تساعدني حتى تحلق طائرتي.

سناء . بابا، سافر معنا، تراني وأنا أرسم الحقل والجدول، تشرف علي، تصحح لي أخطائي.

الزوجة . أرجوك يا أمير، سافر معنا، لنمضي يومين أو ثلاثة في القرية، أنت تحب الريف والطبيعة، الجو الآن دافئ، والأرض خضراء، أنت تحب الربيع.

الزوج . (ينهض من أمام الحاسوب) من قال إني أحب الربيع؟ أنا أحب الخريف، أحب الأوراق الصفراء الميتة، أحب السماء الكئيبة والغيوم الداكنة، كل الناس يحبون الربيع وينتشرون في الحقول، إلا أنا، أنا أحب الخريف، اذهبوا أنتم، أنا أحب أن أبقى وحدي.

الزوجة . أنت دائماً تقول لي: نحن كالمثلث، الزوج والزوجة والولد، سافر معنا كي يبقى المثلث مكتملاً.

الزوج . هذا كلام قلته يوم كان عندي مزاج رائق، أنا الآن ضلع واحد، اتركوني وحدي.

الزوجة . وماذا ستفعل وحدك؟

الزوج . سأكتب قصيدة.

الزوجة . وهل ستهديها لي؟

الزوج . طبعاً، في هذا العمر لا أجد من أهديها قصيدتي غيرك.

الزوجة. لا، هناك آلاف المعجبات، تكفي إشارة منك، ما يزال قلبك أخضر، كأنك في عز الشباب.



الزوج ـ أنتظر إشارة السماح منك، حتى أشير إلى واحدة، والآن هيا، أسرعوا، لم يبق سوى نصف ساعة ويتحرك القطار، والمحطة بعيدة.

**** يخرجون****

الزوج ـ الحمد لله، أنا الآن وحدي.

**** ترجع الزوجة ****

الزوجة ـ هل أوصي جارتي أم هشام حتى تعتني بك؟

الزوج ـ لا أريدك، لا أنت ولا جارتك، لا أريد جنس النساء.

الزوجة. لا أصدق، حتى تقسم لي أغلظ الأيمان.

الزوج ـ وحياتك عندي.

الزوجة ـ لا تستطيع العيش من غيري ...وهذه قبلة.

**** تطبع قبلة على خده، يمسحها وينظر في يده ****

الزوج ـ (مدهوشاً) ما هذا؟

الزوجة ـ أثر هذه القبلة لن يزول حتى أرجع.

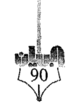
**** تخرج، يتنفس الصعداء، يلقي بنفسه على أريكة عريضة، ينهض، يتمشى ****

الزوج ـ الواحد منا بحاجة إلى إجازة، إلى راحة ليومين أو ثلاثة، يعود فيها إلى حياة العزوبية، لا زوجة ولا أولاد ولا عمل، اليوم عطلة وغداً عطلة وبعده عطلة، لن أخرج من البيت، لن آكل لن أشرب، سأعيش مثل الملائكة، لا ضجيج، ولامسؤوليات، ولا هاتف ولا فاكس ولا إيميل ولا خلوي، وهذا الخلوي قفلناه، بل هذه البطاقة نزعناها .

**** ينزع شريط الهاتف، يخرج الهاتف النقال من جيبه يقفله، ينزع البطاقة منه، يحدث نفسه****

مثلث، تعبت من المثلث، تعبت من الزوايا الحادة، الأب والأم والولد؟ وليكن، هناك الدائرة، هناك الخط المستقيم والمنحني، أنا خط ضائع وحيد منفرد، لا أريد خطين متوازيين، ولا أريد مثلثاً ولا دائرة، سأكتب قصيدة، أنا مشتاق للشعر، زوجتي الحبيبة، (يلقي بأسلوب شاعري مفتعل) الحياة جميلة وأنت معي، ولكن الحياة أجمل عندما أكون وحدي، أريد أن أنام، أريد أن أستريح، لا أريد أي شيء، فقط أريد فنجان قهوة.

**** يمضي إلى الموقد، يضع الغلاية على الموقد، يحاول إشعال الموقد مرات عدة ****



يا إلهي، بدأت المشاكل، لا غاز في البيت، لا نار في البيت، كيف سأعيش، لا بأس، الثلاجة مملوءة، الأطعمة الباردة أطيب، لن أشتغل في إعداد الطعام.

**** يقرع جرس الباب ****

**** يفتح، تدخل الجارة في ثياب المطبخ، تقتحم الباب، وتمضي إلى منتصف الغرفة ****

الجارة ـ صباح الخير يا جار الرضا، فجأة لم أجد في المطبخ ذرة من بهار، أين جارتي، أريد البهار، أين أميرة؟ أين أنت يا أميرة؟ هات، أعطني رشّة بهار.

الزوج ـ عفواً يا جارتي، أميرة سافرت.

الجارة ـ أنا آسفة، اعذرني، اقتحمت الشقة، تعرف: أميرة جارتي، وأنا وهي

الزوج ـ أعرف، أعرف، لا تعتذري، اعتبري نفسك في بيتك، خذي ما شئت، هنا الرفوف أمامك، وهذه هي علب البهار والفلفل والملح.

الجارة ـ هل تسمح لي؟

الزوج ـ بالطبع، تصرفي كأنك في بيتك، خذي ما شئت (يتحدث إلى نفسه).

الجارة ـ عفواً، ماذا قلت؟؟ لم أسمع؟؟

الزوج ـ (مضطرباً) أقول: خذي كل شيء.

الجارة ـ شكراً لكرمك، كنت أظن.

الزوج ـ أنا بخيل؟

الزوجة ـ لا، لا، ولكن زوجتك كانت تعتذر دائما، وتقول: زوجي لا يريد.

الزوج ـ هذا غير صحيح، أنا أريد، أنا أريد كل شيء، أنا أريد ..خذي كل البهار.

الجارة ـ (تضع في راحة كفها ذرات من البهار) تكفيني هذه الذرات.

الزوج ـ (يناولها علبة البهار) خذي العلبة كلها، ثم رديها متى شئت.

الجارة ـ شكراً لكرمك، ولكن إلى أين سافرت جارتي أميرة ؟

الزوج ـ جارتك أخذت الأولاد، وذهبت إلى أهلها في القرية.

الجارة ـ زعلت منك؟

الزوج ـ ليتها تزعل، عفواً، أقصد: هي لا تزعل مني أبداً، ذهبت إلى أهلها في القرية في زيارة ليومين أو ثلاثة، بمناسبة العطلة.

الجارة ـ وبقيت وحدك؟؟

الزوج ـ كما رأيت.

الجارة ـ سأعجل في طبخ الأرز، سوف أسكب لك، حتى تأكل من طبخي، من يدي.



الزوج . أشكرك.

** تتجه نحو الباب **

الزوج . (متردداً) أطلب منك...؟

الجارة . (تقترب منه مدهوشة، تكاد تلتصق به) اطلب، اطلب كل ما تريد.

الزوج . أنا خجلان، ولا أعرف كيف سأطلب....

الجارة . اطلب، لن أرد لك أي طلب.

الزوج . أنا متردد

الجارة . (تغمض عينيها وتتجه إليه بوجهها) اطلب كل ما تتمنى، زوجي . الله يرحمه . كان مثلك، دائماً عنده مثل هذا الخجل وهذا الحياء، كان مثلك، هو لطيف وحنون، لا يطلب مني أي شيء إلا بعد استئذان، تفضل اطلب.

الزوج . فوجئت مثلك بأسطوانة الغاز فارغة.

الجارة . أنا أشعل لك أصابعي، اطلب ما تريد.

الزوج . فنجان قهوة.

الجارة . من عينيَّ هاتين، خمس دقائق وآتيك بأحلى قهوة، أنا ما شربت قهوتي هذا الصباح، سأشربها معك، خمس دقائق، وأرجع ليك.

الزوج . شكراً.

الجارة . لا داعي للشكر، أنا أشتهي شرب القهوة معك.

الزوج . (يكلم نفسه) وأنا أشتهي شربها وحدي.

الجارة . ما سمعت؟

الزوج . أنا بانتظارك.

** يدخل هشام ابن الجارة **

هشام . صباح الخير.

الزوج . صباح الخير، أهلاً أهلاً هشام.

الجارة . لماذا لحقت بي؟

هشام . الحاسوب عندي تعطل، ومعيَ قرص صلب عليه وظيفة (يتحدث إلى الجار) اسمح لي، أستاذ أمير، باستخدام حاسوب ابنك أمجد.

الجارة . عندك ثلاثة أيام عطلة يا هشام؟

هشام . أريد إنجاز الوظيفة والخلاص منها، " لا تؤجل عمل اليوم إلى الغد "، هذا كلامك، يا أمي.

الزوج . أهلاً بك، وبأمك، الحاسوب في خدمتك، اقعد، واشتغل عليه.

هشام . شكراً، أستاذ أمير.



الجارة . بعد خمس دقائق آتيك بأحلى قهوة.

الزوج . لا أريد أحلى قهوة، أريدها مرة، مرة من غير سكر.

الجارة . اترك باب الشقة مفتوحاً، أنا قادمة إليك حالاً.

**** يلقي بنفسه على الأريكة ****

**** هشام وراء الحاسوب يبدأ العمل ولكن سرعان ما يعلو صوت سباق سيارات وألعاب ****

هشام . (وهو أمام الحاسوب) عند ابنك حاسوب متطور.

الزوج . الشهر الماضي اشتريته، بدلاً من الحاسوب القديم.

هشام . وفيه برامج ألعاب جديدة، هذا سباق للسيارات رائع.

الزوج . أنا حذفت برامج الألعاب كلها، كيف نزل ولدي هذا البرنامج؟.

هشام . اتركها يا عم، أرجوك، لا تحذفها.

الزوج . أنجز وظيفتك، ولا تشغل نفسك.

هشام . سأنجزها، اسمح لي باللعب خمس دقائق، قبل عودة أمي.

الزوج . العب، ولكن اخفض الصوت.

هشام . اللعب من غير صوت ممل.

الزوج . هناك سماعات، ضعها على أذنيك، واستمع كما تشاء.

**** تدخل الجارة في ثوب جديد، وقد تزينت وتجملت ****

الجارة . هشام؟ هيا بسرعة.

هشام . حاسوب صديقي أمجد فيه ألعاب سباق للسيارات، ألعاب جديدة.

الجارة . أنجز عملك، وعد إلى البيت، هيا بسرعة.

هشام . سأبقى معكم، هذا البرنامج متطور، وجميل، أنت ابقي مع عمي الأستاذ أمير، وافعلي ما شئت، أنا لا أراك لا أنت، ولا هو، أنا ظهري لكم، وأنا مشغول بالحاسوب، ولا أسمع أي شيء من كلامك أو كلامه.

**** يلتفت هشام يمنة ويسرة، يرى مرآة كبيرة ****

**** ينهض، يحملها، يضعها أمامه على الحاسوب يعدلها حتى يرى الزوج والجارة وظهره لهما ****

الجارة . (وهي تلتفت إلى ولدها) اسمع مني يا هشام، عندك ثلاثة أيام عطلة، اترك الآن وظيفة الحاسوب، اذهب إلى الحديقة، اتصل بصديقك عادل، تناول أنت وهو الهمبرغر، الجو جميل، اذهبا إلى الحديقة.

هشام . الآن اختلف الأمر، الهمبرغر أطيب، هات، سأذهب أنا وعادل، لن نرجع إلى المساء.

الجارة . هيا خذ، هذه مئة ليرة .

هشام . شكراً يا أمي.

**** يتجه نحو الباب ثم يرجع ****

هشام . أوه، نسيت سحب القرص الصلب من السواقة.

**** صوت خبط وانكسار ****

الزوج . ما هذا؟

هشام . معذرة ياعم، سحبت القرص من السواقة بسرعة، فانكسرت، أنا سأصلحها، سأشتري غيرها.

الجارة . لا تشتر غيرها، ولا تصلحها، اذهب أنت الآن إلى عادل، واتركنا نرتاح منك.

**** يخرج هشام، تقعد الجارة إلى جوار الزوج ****

الزوج . أي الفنجانين لي؟

الجارة . انتظر، أنا فنجاني فيه سكر زيادة، أنا أحبها حلوة.

الزوج . وأنا أحبها مثل هذه الدنيا، مرة، مرة.

الجارة . (وهي تتذوق الفنجان)أوه، هذا هو فنجاني، ما رأيك: خذ تَذّوَّقْ قهوتي الحلوة، جربها مرة، تذوقها من يدي، تفضل، ولكن اعذرني، تركت على الفنجان أحمر الشفاه، إذا شربت من موضع ما شربت فسوف يحلو الفنجان، وتحلو أيامك.

**** تمد بيدها الفنجان إلى فمه فيرتشف منه ****

الزوج . آه، لم أذق مثل هذه الحلاوة طوال عمري.

الجارة . أنا سأسقيك بيدي من فنجاني.

الزوج . وفنجاني أنا؟

الجارة . سأسكب فنجانك في فنجاني، فتزول عنه المرارة، سيحلو مثل أيامي الحلوة.

الزوج . طوال عمري وأنا معتاد على المرارة، أخاف من الحلاوة.

الجارة . ما دامت الحلاوة من يدي فلا تخف.

**** صوت قرع على الباب يدخل بعده فوراً رجل طويل في بدلة عمل زرقاء****

**** يتبعه غلام بدين جداً تظهر عليه علامات البله ****

المصلح . صباح الخير، عفواً، أنا مصلح الشوفاج، اعذروني وجدت الباب وهو مفتوح فدخلت، أنتم اتصلتم قبل يومين، ووعدت أنا بحضوري اليوم الساعة العاشرة في الصباح، وها أنا جئت في الموعد.



الزوج . ولكن أنا ما اتصلت بك، ولا حددت لك أي موعد، ولا أنت حددت لي؟

المصلح . (يشير إلى الجارة) زوجتك هي اتصلت.

الزوج . (يلتفت إلى الجارة) أنت اتصلت؟ (يتدارك نفسه) ولكن أنت ما اتصلت اليوم لتخبرني بمجيئك؟

المصلح . صدقني: اتصلت قبل ربع ساعة عدة مرات، خطكم مفصول أو معطل.

الزوج . نعم، أنا سحبت الخط، وألغيت البطاقة، ولكن الوقت الآن غير مناسب.

المصلح . لا تهتم، أنت اشرب قهوتك مع زوجتك، استمتع بوقتك، وأنا سأعمل هنا، رأيت المشع، هذا هو، قلت لي: الماء يتسرب منه، لن يستغرق العمل أكثر من خمس دقائق، يا ولد؟

الأجير . (يتعتع، ولا يبين) نعم، نعم معلم.

المصلح . افتح صندوق العدة هيا، وهات مفتاح الشق.

**** المصلح يقعد على الأرض، يبدأ بفك المشع ****

الأجير . معلم معلم؟؟

المصلح . نعم؟؟

الأجير . (يأتي بحركات تدل على حاجته للدخول إلى الحمام) معلم معلم.

المصلح . أنا عملت في الشقة من قبل، أعرف: هنا المرحاض والحمام، (يشير إلى المرحاض) هيا أسرع.

الزوج . (يضع يده على أنفه) ماهذا؟ ما هذه الرائحة؟؟

المصلح . اعذره، ولد أهبل، أنا أعطف عليه، وهو اليوم مصاب بإسهال حاد.

الزوج . (ينهض) سيملأ المرحاض، ولا أحد عندي ينظفه.

المصلح . لا تهتم، سينظف هو كل شيء قبل خروجه.

الزوج . ولكن، ما هذا؟ ما هذا الماء الأسود؟ أنت ملأت أرض الغرفة.

المصلح . لا بد من فك المشع، وانسكاب الماء أمر طبيعي.

الزوج . لا أعرف كيف جئت؟ ولا أصدق دعوة زوجتي لك؟

المصلح . زوجتك أحسنت بدعوتي في هذا الوقت، انتهى الشتاء، وجاء الربيع، الشغل عندنا قليل، في أول الشتاء يفكر الناس في إصلاح شوفاجاتهم، ويكون الزحام، ونتأخر عليهم.

الزوج . وهذا الماء؟



المصلح. لا تهتم، أنا سأجمعه بنفسي، وسوف أمسح الأرض، أريد قطعة قماش عتيقة، لو تتكرم عليَّ زوجتك بسطل وقطعة قماش.

الزوج. (للجارة) من فضلك، هنا في المطبخ سطل ومساحة أرض.

**** الجارة تدخل إلى المطبخ ****

المصلح. أنا زرتك من قبل، وصلحت لك الشوفاج، أنا أعرف زوجتك السابقة، هل هذه زوجتك الثانية؟ هل طلقت الأولى؟

الزوج. (متذمراً) لأ، هذه هي الجارة.

المصلح. شاطر، بطل، هكذا الرجال وإلا فلا، أنت تعجبني.

**** تخرج الجارة من المطبخ ****

الجارة. ما وجدت أي شيء؟

الزوج. أنا سأدخل.

**** يدخل الزوج إلى المطبخ، الجارة تأخذ فنجان القهوة ترشف منه، وهي ترقب المصلح ****

المصلح. رائحة قهوتك تنعش الفؤاد.

الجارة. عندما تنهي عملك سأقدم لك من يدي فنجان قهوة.

المصلح. هل عندك شيء يحتاج إلى تصليح؟

الجارة. آه لو تعرف، أنا كلي بحاجة إلى تصليح.

المصلح. أنا بخدمتك، بعد انتهاء عملي سأدخل إلى شقتك، وأصلح لك كل شيء.

**** يخرج الزوج من المطبخ يحمل السطل وقطع القماش ****

الزوج. هذا هو السطل، وهذه هي المساحات.

المصلح. لعيون جارتك، سأمسح الأرض كلها، وأجعلها أنظف مما كانت عليه.

الجارة. لا، لا تتعب نفسك، عنده زوجة شاطرة، تحب النظافة، مهما عملت لن يعجبها مسحك، اتركها أنت، وهي تأتي غداً لتمسحها.

الزوج. (لنفسه) نعم، شاطرة، شاطرة جداً.

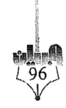
المصلح. أين هي الآن؟

الزوج. سافرت إلى أهلها، ستمضي العطلة مع الأولاد عند أهلها.

المصلح. هنيئاً لكم، أنتم أسرة متفاهمة.

الزوج. نعم، التفاهم هو كل شيء، ولكن الأجير تأخر.

المصلح. هو الآن ينظف المرحاض، قلت لك: يعرف التعامل مع المرحاض.



**** يرن جرس الخلوي الخاص بالمصلح****

المصلح . (يرد على الهاتف) نعم، نعم، أنا مصلح الشوفاجات والحمامات والمراحيض، نعم، نعم، عرفت، عرفت العنوان، عشر دقائق وأكون عندكم، أنا زرتكم من قبل، أعرف المنزل، أنا قريب منكم.

**** يدخل الأجير خارجاً من الحمام ****

المصلح . تأخرت يا ولد.

الأجير . المرحاض، المرحاض، يا معلمي.

المصلح . ما مشكلة المرحاض؟

الأجير . المرحاض ممتلئ، والمجرى مسدود.

الزوج . غير معقول، قبل ساعة الماء يمشي فيه مثل النهر.

**** الزوج يندفع نحو المرحاض، ولكن ما إن يفتح الباب حتى يرجع وهو يسد أنفه ****

المصلح . ماذا فعلت يا ولد؟

الأجير . سروالي الداخلي سقط فيه.

الزوج . مصيبة.

المصلح . خذ يا ولد المفك والمفاتيح، وفك المرحاض.

**** الأجير يحمل المفك والمفاتيح، يتجه نحو المرحاض ****

الزوج . (يهم باللحاق بالولد) قف، لا، لا، أرجوك، لا تكسر المرحاض.

المصلح . (يستوقف الزوج) لا تهتم، الولد مختص بالمراحيض.

الزوج . أرجوك، الحقه، حتى....

المصلح . بعد فك المرحاض سوف أدخل لأجعل كل شيء يسير مثل السمن والعسل، ولكن انتظر حتى أنتهي من المشع.

الزوج . والمشع؟ متى تنتهي من تصليحه؟

المصلح . فور انتهائك أنت من القهوة.

الزوج . ما عدت أشتهي لا القهوة ولا الشاي، الروائح خنقتني.

**** الزوج يتجه إلى النوافذ ليفتحها، صوت صفق باب في الخارج، يدخل هشام ****

هشام . شكراً يا أمي، أنا اتصلت بعادل، وبدلت ثيابي، أنا ذاهب الآن مع عادل إلى المطعم والحديقة.

الجارة . أغلقت وراءك باب الشقة؟؟



هشام . نعم يا أمي، أنت دائما توصينني: أغلق الباب وراءك.

الجارة . كل مرة أنا أوصيك أغلقه، وأنت لا تغلقه، واليوم من غير ما أوصيك أغلقته.

هشام . تذكرت وصيتك، فأغلقته.

الجارة . ومعك المفتاح؟

هشام . لا.

الجارة . وأنا ما حملت المفتاح، ماذا فعل؟

هشام . لا أعرف.

الجارة . اذهب أنت الآن، سوف أتدبر أمري.

** هشام يخرج **

الزوج . ماهذا اليوم؟ ما توقعت كل هذا.

المصلح . اطمئن، سأصلح كل شيء.

الجارة . وأنا؟ باب شقتي أغلق، وما معي مفتاح؟

المصلح . الأبواب من اختصاصي، أنا سأفتح بابك.

الزوج . أنت فتحت علينا ألف باب.

الجارة . كيف تفتح الباب وهو مغلق؟

المصلح . اطمئني، عندي كومة مفاتيح، سأجربها.

الجارة . وإذا لم يفتح.

المصلح . أكسر الباب وأدخل.

الزوج . هل فرغت من تركيب المشع؟

المصلح . نعم فرغت، ولكن شددت الحزقة بقوة حتى لا يتسرب الماء، فتشققت الحزقة وانكسرت، وما عندي هنا في صندوق العدة مثلها، الحزقة عندك محيرة، ما هي قياسية.

الزوج . أنت لا تعرف سوى الكسر.

** يرن الهاتف الخلوي الخاص بالمصلح **

المصلح . نعم، نعم، كل شيء مضبوط، انتهيت من عملي، أنا هنا في الحي، قريب منكم، أنا هنا في الجوار، خلال ثلاث دقائق أصل إليكم.

الزوج . كيف ستترك المشع والماء؟

المصلح . جاركم هنا بعد ثلاث عمارات انفجر السخان الكهربائي عنده، شقته غارقة بالماء، سأصلح سخانه الكهربائي، خمس دقائق وأرجع إليكم، اطمئن، سأرجع مثلما وعدتك، لأصلح كل شيء، أنت اشرب القهوة مع جارتك، عش وقتك



قبل رجوع زوجتك.

الزوج ـ غير معقول، كل شيء هذا اليوم غير معقول.

المصلح ـ في النهاية سترى الأشياء معقولة، ما في شيء غير معقول.

** يخرج الأجير من المرحاض **

الأجير ـ معلم معلم، فككت المرحاض، خلعته من الأرض، ولكن أنا أسحبه انكسر، الأرض غير مستوية.

المصلح ـ والمجرى؟

الأجير ـ المجرى شغال، ما فيه مشكلة، سروالي هو السبب، أبعدت السروال عن السيفون، وعلى الفور ركض المجرى في الماء مثل السمن والعسل.

المصلح ـ قل ركض الماء في المجرى، يا ولد.

الأجير. نعم يا معلم، ركض المجرى في الماء.

المصلح ـ لأ، بالعكس يا ولد، الماء ركض في المجرى.

الأجير ـ نعم، بالعكس، ركض المجرى في الماء.

الزوج ـ (متدخلاً بغضب) الماء في المجرى، أو المجرى في الماء، ما هي المشكلة هنا، المشكلة في المرحاض المكسور، ما ذا سأفعل؟

المصلح ـ اليوم عطلة، وغداً عطلة، وبعده عطلة، الأسواق كلها مغلقة، بعد يومين أرجع إليك، سأشتري لك أحدث مرحاض على نفقتي، وأركبه بنفسي، ولن آخذ منك أي أجر.

الزوج ـ وأين أذهب بحالي؟ كيف أتدبر أمري والمرحاض مكسور؟

المصلح ـ ما في أي مشكلة، بيت جارتك أمامك، يمكن أن تقضي كل حاجاتك عندها، والجار له على الجار.

الأجير ـ معلم معلم (يأتي بحركات تدل على حاجته للمرحاض)

المصلح ـ هيا، هيا، عجل، اسبقني، انزل أمامي، ستقضي حاجتك عندهم، هيا عجل، المنزل الثاني قريب.

** الأجير يخرج، والمصلح يخرج في إثره **

الزوج ـ ما هذا اليوم؟ لو كان عندي هاتف هؤلاء الجيران لقلت لهم: هذا الرجل مخرب مكسر، وما هو مصلح، لا أصدق؟ هل هو مصلح حقيقة؟

الجارة ـ (تضحك، تضحك عالياً، وتلقي يديها على كتفيه) ما دمت أنا معك فلا تهتم، كل مشكلة لها حل، والمهم أنا معك، وأنت معي، لنعش لحظتنا، أنا منذ زمان أنتظر هذا اليوم.

الزوج ـ كيف انفجرت مشاعرك هكذا اليوم فجأة، أنا لا أصدق؟

الجارة ـ كنت دائماً أزوركم، وأشرب القهوة معك ومع زوجتك، وأنا ألمح لك



وأشير، وأنت لا تهتم بي، ولا تقدر مشاعري، ولا تفهم إشاراتي.

الزوج. هل أنا غبي إلى هذا الحد؟

الجارة. لأ، أنت سيد الأذكياء والعارفين، ولكن لكل وقت حكمه، ولكل شيء وقته.

الزوج. واليوم هو وقت هذا المرحاض؟

الجارة. لأ، اليوم هو وقتنا، أنا وأنت، لا تفكر، عش حياتك، عش لحظتك، كما قال المصلح.

الزوج. لا أصدق، هل أوصتك زوجتي بي قبل أن تسافر؟ هي التي أرسلتك؟

الجارة. (تضحك، تضحك عالياً وهي تلقي ذراعيها على كتفيه) قلت: أنت سيد الأذكياء والعارفين، كيف تفكر مثل هذا التفكير؟

**** يدخل المصلح وهو يسعل ويتنحنح ****

المصلح. عفواً، مدام، اطمئني، أنا ما نسيتك، سأرجع بعد ربع ساعة لأفتح لك الباب، وأصلح لك كل شيء.

الزوج. أرجوك، لا ترجع، ولا تصلح أي شيء.

المصلح. ستصلح أنت بنفسك كل شيء؟

الزوج. نعم، أنا سأصلح كل شيء.

المصلح. وتحسن فتح الأبواب؟

الزوج. نعم، أفتح الأبواب وأخلعها وأكسرها إذا شئت، تفضل أنت الآن مع السلامة.

المصلح. والمشع؟

الزوج. أنا سأشد حزقته، اذهب أنت الآن إذا سمحت.

**** المصلح يخرج ****

الجارة. (تضحك تضحك عالياً) أحسنت، أحسنت، أنت تعجبني، (تلقي بذراعيها على كتفيه) لنعش ساعتنا الآن، ولنشرب القهوة، ولنرقص ولنغن، هكذا يعجبني الرجل، لا يهتم لأي شيء، ولا يبالي.

**** المصلح يدخل وهو يسعل ****

الزوج. هذا أنت مرة ثانية؟

المصلح. عفواً، جئت حتى...

الزوج. ماذا تريد؟

المصلح. ما دمت لا تريد حضوري غداً

الزوج. (مقاطعاً) ولا بعده ولا بعد بعده ولا بعد بعد بعده، إلى يوم القيامة،



سأحضر أي مصلح غيرك.

المصلح . أنت قلت ستصلح كل شيء بنفسك.

الزوج . سأصلح كل شيء بنفسي أو بغيري، أنا حر.

المصلح . إذن تفضل، وأعطني أجرتي.

الزوج . أي أجرة تريد؟ كسرت المرحاض؟ وكسرت الحزقة، وملأت الغرفة بالماء الأسود والروائح؟ وتريد أجرة؟

المصلح . هذا حقي، هل تريد هضم الحقوق؟

الجارة . (تمد يدها وتناوله مبلغاً من المال) خذ، أنا سأعطيك، خذ، وانصرف.

المصلح . (يأخذ المبلغ، يشمه، يقبله) شكراً، سيدتي شكراً، من يدٍ لا أنساها.

الزوج . رجاءً، لا ترجع مرة ثانية.

المصلح . سأرجع، لن أتخلى عنك، أنا إنسان وفيّ، أنا مصلح، سأرجع لأصلح كل شيء.

**** المصلح يخرج، الجارة تلقي يديها على كتف الجار، وهي تسعى إلى مراقصته ****

الجارة . (تضحك) هل تعرف؟ أنا مسرورة غاية السرور، أنا سعيدة كل السعادة.

الزوج . أي سرور هذا؟ والمرحاض مكسور؟ والماء الأسود يملأ الأرض؟ والروائح منتشرة.

الجارة . هكذا هي الحياة، فرصة، لا بد من الاستمتاع بها مع ما فيها من كدر وأحزان.

الزوج . ومع كل الروائح؟

الجارة . لا تفكر، عش لحظتك، هي لحظة لا تُفَوّت، وإذا فاتت لا تعوض، لا نعرف ما ذا سيحصل بعد ساعة.

**** يدخل الأجير الأبله ****

الأجير . سيدي سيدي

الزوج . نعم؟ هل أنت بحاجة إلى المرحاض؟ المرحاض مكسور؟

الأجير . أنت نسيت، ما أعطيتني البخشيش.

الزوج . البخشيش؟

الأجير . نعم البخشيش، كل بيت أدخل إليه يعطيني صاحبه البخشيش.

الزوج . ادخل وخذ سروالك، هو البخشيش.



الأجير. لا أرجع إلا والبخشيش في يدي.

الجارة. تعال، خذ.

** **الأجير يأخذ البخشيش من الجارة، ويخرج** **

الزوج. ما رأيت في حياتي مثل هذا اليوم؟؟

الجارة. (تضحك) هذا هو أجمل أيام العمر، كل شيء فيه جديد، وأنت معي، وأنا معك، هيا لنرقص، ولنملأ حياتنا سعادة، هي لحظة من الوقت، تمر ولا ترجع، ارقص معي ولا تفكر في شيء، أين المسجل؟

الزوج. هنا المسجل، هنا وراءك.

الجارة. سنرقص على إيقاع الموسيقا (ترفع قرصاً صلباً وتقرأ) موسيقى هادئة، جيمس لاست، الناس السعداء، هذه هي الموسيقا المفضلة عندي، سأرقص معك على لحنها الهادئ.

الزوج. وهذه هي الموسيقى المفضلة عند زوجتي، وعلى لحنها أنا وهي نرقص وننام، لا يمكن الآن...أرجوك، اختاري غيرها.

الجارة. هذه الموسيقا أو غيرها، حتى لو كنت ترقص على لحنها مع زوجتك، لا يهم، المهم أنت معي، وأنا معك، ونحن وحدنا.

الزوج. أرجوك، اعذريني (يبعد يديها عن كتفيه، يقفل المسجل، يسحب القرص الصلب، يضع غيره، تصدح أغنية ملحم بركات)

مرتي حلوة ياسبحان الخالقها

مرتي حلوة ما بخونها ولا بطلقها

الجارة. زوجتك غالية علي أنا أيضاً، وهي صديقتي، أنا ما طلبت منك خيانتها، ولا قلت لك طلقها، قلت لك نشرب فنجان قهوة، ونرقص معاً، وتكتب لي قصيدة.

الزوج. لا أصدق ما يحدث هذا اليوم، هل أنا في حلم، لو كنت في غير بيتي لقلت هناك كاميرا خفية، هل أرسلتك زوجتي ووضعت مسجلة تحت المقعد، هنا أو هناك (ينظر تحت المقاعد).

الجارة. (ترفع بطاقات عن ظهر المسجل) ما هذه البطاقات؟

الزوج. يا إلهي؟ نسيت زوجتي بطاقات القطار؟

الجارة. ماذا تقول؟

الزوج. هذه بطاقات سفرها مع الأولاد إلى أهلها؟ كيف نسيتها؟ (ينظر في ساعة يده؟) الساعة الآن العاشرة والربع، القطار فاتها من غير شك، وهي الآن راجعة إلى البيت.

الجارة. ربما سافرت بالحافلة.



الزوج . لا يعقل، أنا أعرف زوجتي، تشاءمت من نسيان البطاقات، وهي الآن راجعة إلى البيت، أرجوك ساعديني.

الجارة . لنكمل الرقصة، محطة القطار بعيدة، تحتاج إلى نصف ساعة حتى تصل.

**** صوت بوق سيارة يسرع الزوج إلى النافذة، يطل منها، يرجع وهو شديد الارتباك ****

الزوج . هي زوجتي، رجعت في سيارة الأجرة.

الجارة . كيف رجعت بهذه السرعة؟

الزوج . (يقفل المسجل، يحمل النقال) غير معقول، هذا الهاتف اللعين، لا شك أنها اتصلت بي عشر مرات، أخطأت في سحبي منه البطاقة، لا نفع له الآن (يرميه على الأرض يكسره) حتى الهاتف الأرضي فصلته، أنا غبي فعلاً، سحبت الشريط منه، ولا نفع منه الآن (يحمل جهاز الهاتف يكسره) يا إلهي ماذا أفعل الآن؟

الجارة . تعال إلى شقتي.

الزوج . الباب مغلق.

الجارة . اكسره، وادخل، امض اليوم كله عندي.

الزوج . غير معقول.

الجارة . وأنا ما ذا سأفعل؟

الزوج . اخرجي من هنا من النافذة، وامشي على الحافة، وادخلي من نافذة غرفتك.

الجارة . (تطل من النافذة) يا إلهي، شيء مخيف.

لزوج . (يدفعها) لا تخافي، هيا هيا بسرعة.

الجارة . أنت تطردني؟

الزوج . أرجوك، ليس الآن وقت العتاب.

الجارة . تريد التخلص مني بهذه السرعة؟

الزوج . أرجوك، اخرجي

الجارة . (تتلكأ) ستزورني اليوم، اليوم اليوم مساء، هل تزورني؟

**** الجارة تخرج من النافذة، والزوج يدفعها، ثم ينتبه إلى الفناجين ****

الزوج . (مرتبكاً) الفناجين، الفناجين، عليها أحمر الشفاه، (يمسحها بكمه) ولكن حى لو مسحتها، هي فناجين الجارة ستعرفها زوجتي (يحملها ويمضي إلى النافذة) أين أنت؟ خذي فناجينك؟ دخلت من نافذتها، ياللشيطانة، يا إلهي(يرمي بالفناجين من النافذة) ماذا أفعل؟ سواقة الحاسوب مكسورة والخلوي مكسور

والهاتف مكسور والمرحاض مكسور؟ كيف أبزر هذا كله لزوجتي: كيف تصدقني؟

** **يدور في الغرفة مرتبكاً، يقف في وسط المنصة، وهو يحدث نفسه** **

لا أصدق؟ هل أنا في حلم؟ ليتني في حلم؟ زوجتي الحبيبة؟؟ أجمل الأوقات أمضيها معك، وعندما أكون وحدي أجن، أكسر السواقة، أكسر الفناجين، أكسر الهاتف الثابت والهاتف المحمول، أكسر كل شيء، أكسر المرحاض، أبقى بلا غاز ولا نار، أكسر باب جارتي، أكسر رأسي(يضرب رأسه بيديه) .

** **يدخل المصلح حاملاً حقيبتين، يدخل وراءه الأجير** **

الزوج . هذا أنت أيضاً؟؟

المصلح . لا تتكلم، زوجتك والأولاد ورائي، لم يطاوعني قلبي على تركك وحدك، جئت أنبهك، أين الجارة؟؟

الزوج . خرجت.

المصلح . حسناً فعلت، اطمئن أنا سأصلح كل شيء، أنا اسمي المصلح.

** **تدخل الجارة في ثياب المطبخ العادية** **

الزوج . لماذا جئت؟ أرجوك ارجعي إلى البيت.

الجارة . جئت أسلم على زوجتك.

الزوج . أخشى.

الجارة . اطمئن، وجودي سيؤكد لها أن كل شيء طبيعي.

الزوج . أنا خائف.

الجارة . اطمئن لم يحصل أي شيء، لم تخسر أي شيء.

الزوج . والمرحاض المسدود والمكسور والروائح؟؟؟

المصلح . اطمئن، المرحاض غير مكسور، وغير مسدود.

الزوج . والروائح؟؟

المصلح . هذه الروائح مصطنعة.

الزوج . (للجارة) وأنت؟ مشاعرك التي تفجرت نحوي هكذا فجأة؟؟

الجارة . هي أيضاً مصطنعة.

الزوج . لا أعرف ماذا جرى هذا اليوم؟؟

** **تدخل الزوجة ويدخل وراءها الولد والبنت** **

الزوجة . ما جرى اليوم هو اتفاق مع الجارة.

الزوج . والمصلح؟

الزوجة . هو اتفاق معه.

الزوج . وذهبت إلى المحطة، ورجعت؟

الزوجة . لا، كنت في شقة الجارة، هنا في جوارك، ما غادرت العمارة.

الزوج . (يسرع إلى بطاقات القطار يشير إليها) وبطاقات القطار؟ نسيتها عن قصد؟؟

الزوجة . انظر إليها، وعدّها.

الزوج . (يعدها) أربع بطاقات؟؟

الزوجة . نعم أربع بطاقات، لي ولك وللولدين، اقرأ موعد السفر.

الزوج . (يقرأ) الثانية عشرة ظهراً.

الزوجة . أي بعد نصف ساعة.

الزوج . والعمل؟

الزوجة . تسافر معنا، الحقائب جاهزة.

أمجد . بابا، بابا، سافر معنا، من غيرك لا يمكن أن تطير طيارتي الورقية.

سناء . ومن غيرك يعلمني رسم السهول والجبال؟

الزوج . والشقة؟ كيف سنترك الشقة؟

الزوجة . الجارة تتولى أمرها، تصلح كل شيء، هي والمصلح.

الزوج . عرفت هذا من قبل، شعرت بهذا، قلت زوجتي اتفقت مع الجارة.

الزوجة . ولكن عرفت كل شيء بعد ما أكلت المقلب.

الجارة . لأ، صدقيني، جارك مخلص، وشريف، وابن حلال، وذكي، ما أكل المقلب.

الزوج . من الممكن الاتفاق مع الجارة، ولكن كيف صار الاتفاق مع المصلح.

الجارة . المصلح ابن أخي.

المصلح . جارتك عمتي، والأجير ابني، وأنا فعلاً مصلح، ودخلت شقتك قبل أربع سنين، وصلحت الشوفاج، ولكن أنت ما عرفتني.

الجار . وابنك، هل (يأتي الزوج بحركة تدل على الحاجة إلى المرحاض).

المصلح . اطمئن، ليس عنده إسهال، كل شيء متفق عليه.

الزوج . واتصال الجيران بالخلوي؟

المصلح . هذه زوجتك كانت تتصل بي من شقة جارتك، والسخان الكهربائي فعلاً انفجر عندها قبل يومين، وهي اتصلت بي، وخططنا لهذا المقلب.

**** يدخل هشام، يحمل سندويشات همبرغر ****

هشام . همبرغبر، همبرغر للجميع.

الزوج . حتى أنت يا هشام، أنت متفق معهم؟



هشام . نعم، أنا متفق معهم.
الزوج . وتكسر السواقة؟
هشام . (وهو يوزع الهمبرغر على الجميع) ليست مكسورة، كنت أمزح.
الزوج . (إلى ابنه) وأنت يا أمجد؟ أنت متفق معهم؟
أمجد . نعم يا بابا.
الزوج . وأنت يا سناء؟
سناء . كله تدبير واتفاق.
الزوج . (إلى زوجته) ولماذا كل هذا العناء؟
أمجد . حتى تسافر معنا
سناء . نعم، حتى تسافر معنا.
الزوجة . ولنكتشف مقدار حبك لنا، ولتعرف مقدار حبنا لك.
الزوج . (يميل على الأرض، يحمل الهاتف المحمول والثابت) خسارة، كسرت الهاتف المحمول والثابت؟
الزوجة . لم نخسر أي شيء، كل شيء يعوض، المهم هو حبنا؟
الزوج . إلى الأبد.

** **الزوجة تعانقه، تطبع قبلة على خده، يمسح القبلة ينظر في يده** **

الزوجة . أثرها لا يمحى، ولا يزول، ولا تنس، هذه هي القبلة الثانية، هل نسيت الأولى؟

** **الزوجة والزوجة والولد والبنت ينضم الأربعة بعضهم إلى بعضهم الآخر** **

** **الجارة تشغل المسجل، تصدح أغنية ملحم بركات** **

مرتي حلوة ياسبحان الخالقها
مرتي حلوة ما بخونها ولا بطلقها

** **الجميع يلتهمون الهمبرغر** **

** **يدخل الأجير** **

الأجير . معلم معلم.
المصلح . ماذا تريد؟
الأجير . سيارة الأجرة تحت تنتظر.
الزوج . أنت؟ (مازحاً) تستحق شد الأذن.
الأجير . على العكس، أنا أستحق البخشيش.
هشام . خذ حصتك من الهمبرغر.



الأجير . لا أرضى، لا بد من البخشيش.

الزوج . عمة أبيك ستعطيك مرة ثانية البخشيش.

هشام . اسمحي لي يا أمي، سآخذ الكرة لألعب مع صديقي عادل.

الجارة . خذ ما تشاء.

**** يخرج هشام وهو يلوح بيده لسناء وأمجد ****

المصلح . (للأجير) هيا احمل معي الحقائب.

**** يحمل المصلح والأجير الحقائب ويخرجان ، يخرج الولدان يخرج الزوج ****

**** الزوجة تودع الجارة وتخرج، تبقى الجارة تغلق المسجل ****

الجارة . (مكتئبة) بقيت أنا وحدي، في النهاية لا بد أن يبقى الإنسان وحده، هذه هي الحياة، ولكن، أخشى أن يكون جاري قد صدق مشاعري، أنا كنت أمثل، ولكن يبدو أني أحسنت القيام بهذا الدور،(إلى الجمهور) ما رأيكم؟ هل كنت أمثل؟ هل أحسنت القيام بهذا الدور؟ لعلي بالغت قليلاً، ولكن (للجمهور) صدقوني والله كنت صادقة(بخجل وحياء) أوه، يا إلهي، هأنا أعترف بحقيقة مشاعري، يا إلهي، أخشى أن أصدق؟ هل أكذب على نفسي؟ على كل حال، عليَّ الآن دفع الثمن، يجب أن أنظف الشقة، وحدي.

**** يدخل هشام ****

هشام . لست وحدك يا أمي، جئت أنا كي أساعدك.

**** تدخل شخصيات المسرحية كلها من الجانبين مثنى مثنى "**

المصلح والأجير . جئنا نحن للمساعدة.

أمجد وسناء . وجئنا نحن أيضاً للمساعدة.

أمير وأميرة . ونحن جئنا أيضاً للمساعدة.

المؤلف والمخرج . هذا كله خارج النص، ولكن ماذا نفعل؟ علينا أن نساعد الجميع.

الحارس العجوز . وأنا الحارس العجوز في هذا المسرح، أنا جئت أيضاً للمساعدة، شكراً للجميع.

النهاية





ماذا جرى؟

"توفي ابن الشاعر شاباً في إحدى المستشفيات الباريسية فكانت الرؤى تعود بين حين وآخر لترسم صوراً لا تنسى"

شعر: د.سالم عباس خدادة
(الكويت)

فحروفي الثكلى مضرجة
ولساني المغلول في حبس

أبكيك أم أبكي على نفسي	يا من فقدت بفقده أُنسي
تمضي بي الأيام قاحلة	أما الليالي فهي كالرمس
يا مهجتي ضيعت بوصلتي	فمتى سفينة غربتي ترسي ؟
فشطوط أفراحي مغيبة	ونشيد آمالي بلا جرس
وخطاي إما سرت مثقلة	ويداي، أين يداي من قوسي؟
أمشي كما طلل إلى طلل	وأعود من أمسي إلى أمسي
حيث المنى مخضرة فرحا	والحب في إشراقه القدسي

باريس يا نعشا أطل على روحي ويا كونا بلا حس

وقفت عقارب فرحتي سحرا في غربة الآلام واليأس

لم يدفع الغول اللعين بها سيفي ولا رمحي ولا ترسي

في غرفة الحزن أخرسها حتى كأني صرت في الخرس

فحروفي الثكلى مضرجة ولساني المغلول في حبس

وألامس الوجه الحبيب فلا.. فأعود مكسورا من اللمس

ماذا جرى؟ غرسي نما وسما أكذا تكون نهاية الغرس؟

أبلحظة تنهار أزمنتي لتصوغني في مأتم العرس

وبلحظة تنهار قافلتي وتضيع،لا قمري ولا شمسي

وبلحظة تنهار قافيتي إلا على وجد برى نفسي

* * *

صور الجمال تمر في أفقي وكأنها نذر إلى النحس

وأنا الذي حدسي يشع سنى أمسيت لا ظني ولا حدسي

وغصصت من ألمي على أملي وشرقت في جهري وفي همسي

فالحزن من رأسي إلى قدمي والهم من قدمي إلى رأسي

لولا التقى لهذيت من وجعي وصرخت يا بؤسي ويا تعسي

الموت كأس سوف تشربه فارقبه من كأس إلى كأس

وانظر فقد تأوي إلى ظلم وتكون أنت حكاية الدرس





لغة القلوب!

د. عبدالله بن أحمد الفَيْفي
(المملكة العربية السعودية)

لولاه ما رشفت غزالة خافقي
سحرًا ونامت مقلتاها في دمي!

الصَّمْتُ أَبْلَغُ مِنْ كَلامٍ في دَمِيْ ... لم يَرْعَوِ عَنِّي ولم يَتَكَلَّمِ!

وهَلِ اللُّغَاتُ سِوَى هُرَاءٍ إنْ غَدَتْ ... في أُذْنِ سامِعِهَا لِسَانًا في فَمِ؟!

لُغَةُ القُلُوْبِ هِيَ القُلُوْبُ، فَدَعْ إذَنْ ... حُفَرًا يَدُوْرُ بِهَا الهَوَاءُ ويَرْتَمِيْ!

تَعِبَ البَيَانُ يَصُوغُنِيْ مَعْنًى، فَمَنْ ... لِيْ بِالبَيَانِ المَارِدِ المُسْتَسْلِمِ؟!

والنَّاسُ تَبْنِيْ وَهْمَهَا مِنْ زُرْقَةِ ... الإِبْحَارِ شِعْرًا في ابْتِنَاءِ الأَوْهَمِ!

مِنْ مُدَّعٍ يَزْهُو بِغَيْرِ حُرُوْفِهِ ... أو رَامِحٍ في حَرْفِهِ مُسْتَلْئِمِ!

الكُلُّ في دُنْيَا الهَوَى مُتَشَاعِرٌ ... يَهْذِيْ بِصَاحِبَةِ الوِشَاحِ الأَنْعَمِ!

والحُبُّ أَنْفَاسٌ، إذا ما مَازَجَتْ ... نَفْسًا، بَرَاهَا اللهُ غَيْمًا يَنْهَمِيْ!

يُرْوِيْ بَقَايَا أَعْظُمٍ في تُرْبِهَا ... فَتَهُبُّ غُصْنًا يَانِعًا لَمْ يَهْرَمِ!

لَولاهُ ما رَفَّ الجَنَاحُ بِطَائِرٍ ... كَلَّا، ولَمْ تُعْشِبْ حُرُوْفُ المُعْجَمِ!

لَولاهُ ما رَشَفَتْ غَزَالَةُ خَافِقِيْ ... سَحَرًا، ونَامَتْ مُقْلَتَاهَا في دَمِيْ!

الحُبُّ كَوْنٌ مِنْ دُخَانِ عُيُوْنِنَا ... يَبْنِيْ الجَدِيْدَ كَقُبْلَةٍ مِنْ مَبْسَمِ!

يَسْرِيْ مَصَابِيْحًا بِشَارِعِ عُمْرِنَا، ... ويُعِيْدُ رَسْمَ خَرَائِطٍ لَمْ تُرْسَمِ!

* * *

يا كُلَّ شِعْرِيْ إنْ تَنَاثَرَتِ الرُّؤَى! ... يا كُلَّ نَثْرِيْ في القَصِيْدِ المُحْكَمِ!

فُضِّيْ قَوَافِيْ الشَّمْسِ، تَسْقِيْ مَشْرِقِيْ، ... مُدِّيْ عُرُوْقَ الأَرْضِ، تُرْوِيْ مَنْجَمِيْ!

قَالُوا: لِهَذا الشِّعْرِ وادٍ واحِدٌ، ... فجَعَلْتُهَا مِلْيُوْنَ وَادٍ مُلْهِمِ!

قَالُوا: إِمَارَةُ ذا الكَلامِ حَصِيْنَةٌ، ... فَفَتَحْتُهَا مِنْ نَاظِرَيْكِ بِأَسْهُمِ!

يا نُوْرَ هذا الكَوْنِ، إمَّا يَنْطَفِيْ ... مِنْ كَهْرُبَاءِ الشِّعْرِ حِبْرُ الأَنْجُمِ!

يا مَاءَ "بِسْمِ اللهِ" في شَفَةِ الظَّمَا، ... هُلِّيْ سَحَابَ العُمْرِ.. ثُوْرِيْ زَمْزَمِيْ!

لُمِّيْ جِرَاحَاتِيْ الَّتي أَبْدَعْتِهَا ... ولْتَجْرَحِيْنِيْ في الْتِمَامِيْ المُؤْلِمِ!

لَكِ كُلُّ مَا تَهْوَيْنَ، مِنْكِ أَبْتَدِيْ ... مِشْوَارِيَ الأَقْصَى، وأُنْهِيْ مَأْتَمِيْ!



أَدْرِي بِأَنِّيْ- يا أميرةُ- دائمًا في (اللُّعْبَةِ الحَوَّاءِ) رَقْمُ آدَمِيْ!

كُلُّ الضَّحَايَا في يَدَيْها آدَمٌ، ذا خَاتَمٌ، أو ذا سِوَارُ المِعْصَمِ!

لا لَوْعَةُ العُشَّاقِ تُشْعِلُهَا، ولا آهَاتُ وَجْدٍ شَفَّ مَاءَ الأَعْظُمِ!

ما بَيْنَ بَارِقِ ثَغْرِهَا وبَنَانِهَا تُطْفِيْ قَنَادِيلَ الهَوَى المُتَضَرِّمِ!

تَنْسَى رَسَائِلَ كَالسَّمَاءِ عُيُوْنُهَا، وكَأَنَّ شَيْئًا لَمْ يَكُنْ أو يُحْلَمِ!

قُوْلِيْ، لماذا لَمْ تَكُنْ لَيْلَى كَقَيْـ ـسٍ في الهَوَى، كَبِدًا، ولَمْ تَتَتَيَّمِ؟

قُوْلِيْ، لماذا كالحَرَائِقِ لَحْنُهُ يَغْشَى الأَصَابِعَ وَهْيَ لَمْ تَتَرَنَّمِ؟

بالعَقْلِ يَشْرِيْ مِنْ هَوَاهَا قَبْضَةً لِتَبِيْعَهُ لِلذَّارِيَاتِ بِدِرْهَمِ!

قَلْبٌ تِجَارِيٌّ ، وحُبٌّ وَالِغٌ في حَمْأَةِ اسْتِنْزَافِ قَلْبٍ مُعْدِمِ!

هِيَ لَوْ تُحِبُّ، فلا سِوَى مِرْآتِهَا؛ لِتَرَى التي فَتَكَتْ بِقَلْبِ الضَّيْغَمِ!

مَنْ قالَ: "أُنْثَى.. يا لَوَاهِيَةِ القُوَى"؟! والفَيْلَسُوْفُ نَبِيُّ مَنْ لَمْ يَفْهَمِ!

يَتَوَكَّأُ الأَوْهَامَ في رَأْدِ الضُّحَى، ويَهُشُّ ما يَخْشَى، كَعِمْلاقٍ قَمِيْ!

* * *

لِلَّهِ يا قَلْبًا تَسَاقَطَ نَبْضُهُ ما في ثَرَاهُ مِنْ سُؤَالٍ مُفْعَمِ!

هَلْ كالكِتَابَةِ تَلْتَقِيْ أَنْفَاسُنَا كَنُفُوْسِنَا؟ أَمْ ذاكَ مَحْضُ تَوَهُّمِ؟

يَوْمَ الْتَقَى القَلْبَانِ سَلَّمَ قَلْبُها والقَلْبُ مِنِّيْ كَفُّهُ لَمْ تَعْلَمِ!

وأَنَا أُطَوِّفُ في المَلامِحِ هَائِمًا، يا وَجْهَهَا الأَشْهَى، ويا طَرْفِيَ العَمِيْ!

رُحْمَاكِ بِيْ- يا مَنْ تَرَانِيْ حَيْثُما شَاءَتْ- أَمَا شَاءَ الهَوَى أَنْ تَرْحَمِيْ؟!

لا عِشْتُ إِنْ عَاشَ الخَيَالُ مُحَلِّقًا وَهَوَيْتُ وَحْدِيْ في الثَّرَى كَالمُعْدَمِ!



قالتْ: حَبيبِيْ، لَنْ تَرانِيْ.. بَيْنَنا رَمْلُ الصحارى في فُؤادِيْ المُغْرَمِ!
إنِّيْ الأُنُوثَةُ في خِضَمِّ قُيُودِهَا، وحُدُوْدِهَا، وَوُجُوْدِهَا المُتَحَكِّمِ!
فاسْمِيْ ورَسْمِيْ سَوْءَةٌ مَوْءُوْدَةٌ، قُتِلَتْ بِسَيْفِ الجَاهِلِيِّ المُسْلِمِ!
لا رَأْيَ لِيْ فِيْمَا أُحِبُّ، ولَيْسَ لِيْ إلاّ بَأَنْ أَحْيَا بِعَقْدٍ مُبْرَمِ!
البِنْتُ تُوْلَدُ حُرَّةً لكنَّها سُرْعَانَ ما تَدْرِيْ إلى مَنْ تَنْتَمِيْ
سُرْعَانَ ما تَدْرِيْ بِجِنْسٍ آخَرٍ مَحْفُوْفَةٍ آفَاقُهُ بِجَهَنَّمِ!
أَتَظُنُّ دَمْعَ الوَرْدِ لا يَجْرِيْ على آثَامِ شَوْكِ الوَرْدِ حَوْلَ البُرْعُمِ؟!
هذا الذي جَنَتِ الذُّكُوْرَةُ! لا تَلُمْ إلاّكَ أَنْتَ هُنَا، ولا تَتَظَلَّمِ!
يا مَنْ تَنَفَّسَكَ اشْتِيَاقِيْ، لَيْسَ لِيْ فِيْمَا أُحَاوِلُ غَيْرُ صَوْتِ تَحَطُّمِيْ!
يا مَنْ إليكَ هَرَبْتُ مِنْكَ، ولَمْ أَجِدْ بِسِوَى "أُحِبُّكَ" رُقْيَةً لِتَلَعْثُمِيْ!
إنِّيْ عَشِقْتُكَ! كُلُّ ثَانِيَةٍ أَرَى فيها حَبِيْبِيْ مِثْلَ طِفْلٍ تَوْأَمِيْ!
يَلْهُوْ بِأَشْيَائِيْ، ويَرْكُضُ ضَاحِكًا، فَيَضُمُّهُ صَدْرِيْ، ويَلْثُمُهُ فَمِيْ!
وَرَوَتْ حَكَايَا، أَيْقَظَتْ بِنَمِيْرِهَا يَنْبُوْعَ تَحْنَانِيْ بِدِيْوَانِيْ الظَّمِيْ!

* * *

أَلْقَتْ حَمَامَةُ دَارِنَا كَأْسًا على كَأْسٍ، وَطَارَتْ في الأَثِيْرِ المُشْئِمِ!
مَنْهُوْكَةَ النَّجْوَى، على أَهْدَابِهَا شَفَقُ الفَوَاكِهِ كالعُيُوْنِ اليُتَّمِ!
نَاحَتْ مِنَ الوَقْتِ الجُزُوْرِ فَوَاصِلاً، كَانَتْ لَنَا وَطَنًا، وكَأْسَ تَنَدُّمِ!
بَيْنَ اهْتِيَاجِ الدَّرِّ في ثَدْيٍ على شَفَةِ الرَّضِيْعِ، وجُوْعِ مَنْ لَمْ يُفْطَمِ
كالزَّهْرِ فَتَّحَ كُلَّ أَحْدَاقِ النَّدَى لِيَضُمَّ ضَاحِيَةَ الجَمَالِ المَوْسِمِيْ!
والفَأْسُ تَنْهَشُ عُرْضَهَا في طُوْلِها ولُهَاثُهَا مِلْءُ الفَضَاءِ الأَعْظَمِ!



ما ضَرَّ لَوْ أضْحَتْ قَصَائِدُ عُمْرِنَا لُغَةَ الخُلُودِ بِعُمْرِنَا المُتَصَرِّمِ؟!
ما ضَرَّ لَوْ طَالَتْ مُنَى ومَبَانِيَا وتَقَاصَرَتْ بِمَنِيَّةٍ وتَهَدُّمِ؟!

* * *

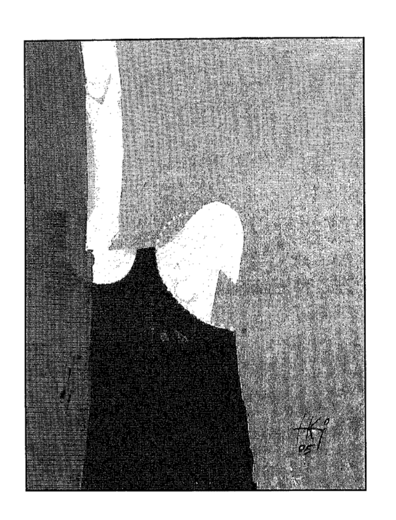
غُفْرَانَ أُنْثَى الشِّعْرِ، عَقْلِيْ نَاقِمٌ مِنْهَا خَيَالِيْ، والخَيَالُ مُتَرْجِمِيْ!
ما الشِّعْرُ؟!.. لا ما قِيْلَ يَبْنِيْ حُلْمَنَا أَبَداً، ولا مَا نِيْلَ مِنْهُ بِقَيِّمِ!
الشِّعْرُ: كَأْسُ الرُّوْحِ إلاّ أَنَّهَا كَأْسٌ مِزَاجُ سُلافِهَا مِنْ عَلْقَمِ!
تَسْبِيْكَ مِنْكَ بِغَثِّهَا وسَمِيْنِهَا، وتُرِيْكَ فِيْكَ الحُرَّ عَبْدَ تَوَهُّمِ!
والشِّعْرُ: كُلُّ بَصِيْرَةٍ عَمْيَاءَ، عَا ذَ فَصِيْحُهَا مِنْ عِيِّهِ بِالأَعْجَمِ!

* * *

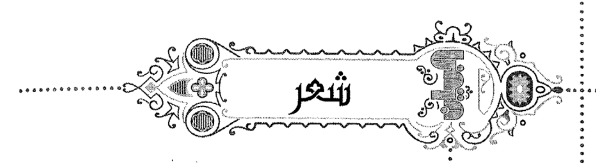
مِنْهُ إلَيْهِ أُغْنِيَاتِيْ تَلْتَجِيْ، إذْ يَلْتَجِيْ بِيْ بَعْضُهُ مِنْ مُعْظَمِيْ!
كَالأُكْسِجِيْنِ، تَلَفُّنَا أَغْلالُهُ مِنْ حَيْثُ لا نَدْرِيْ بِمَا لا نَحْتَمِيْ!
كَالمَاءِ، ليسَ بِصَفْوِهِ تَحْيَا الحَيَا ةُ جَمِيْعُهَا، إنْ جَادَ غَيْثُ المُنْعِمِ!
فِرْدَوْسُهُ كَجَحِيْمِهِ: أَغْصَانُ بَرْ قٍ لاحَ فِي كَفِّ الخَيَالِ المُلْهَمِ!
تَطْوِيْ عُيُوْنَ الرَّمْلِ مِنْهَا لَوْحَةٌ أَلْوَانُهَا عَصْفُ الرُّؤَى فِي مَرْسَمِيْ!

* * *

تِلْكُمْ حَبِيْبَةُ أَحْرُفِيْ.. تَنْأَى إذا نَادَيْتُهَا نَأْيَ الصَّدَى المُتَهَشِّمِ!
تِلْكُمْ حُرُوْفُ حَبِيْبَتِيْ.. تَنْدَى إذا نَاجَيْتُهَا صُبْحَ الوُضُوْحِ المُبْهَمِ!
وَجْهَانِ فِي وَجْهٍ: هُطُوْلُ سَحَابَةٍ وَظَمَاءٍ.. فِي ظَمَإِ اللَّمَى المُتَفَحِّمِ!
وكَذا الحَيَاةُ - خَصِيْبُهَا وجَدِيْبُهَا - مَنْ يَرْتَقِيْ مَاءَ السَّمَاءِ بِسُلَّمِ؟!
سَنَعِيْشُهَا لِتَعِيْشَنَا: تَرَحاً على فَرَحٍ، وبَدْراً يَحْتَسِيْ مِنْ مُظْلِمِ!
أَسْرَجْتُ فِي صَمْتِ الحِكَايَةِ مُهْجَتِيْ وعَدَوْتُ وَحْدِيْ قَافِلاً فِي مَقْدَمِيْ!







شرفة في الطابق الرابع

شعر: عبيد عباس
(مصر)

ما بين سماءٍ ..

-واقفةٌ كالنجم- وأرضٍ..

ما اشتكت الشرفةُ يوماً..

من هذا الظلمِ الواقع..

أو من بطشِ الواقع..

تناجي كسجينٍ.

في صمت الشارعِ..

ما من أحدٍ صاحٍ يؤانسُها..

إن داهمها في الليل..

ظلامٌ دامسٌ.

الشرفةُ أرملةٌ..

فقدت سوسنَها..

وربيعَ تحضرِها..

لم يعدِ الوردُ يخاصرُها..

بغناءِ الطيب..

ولا أطيارُ الحقلِ بألحان النور..

تشيل على ظهرِ وجيعتها..

أحزانَ الناسِ ولكن..

ما قابلت المارةِ في أيُ صباحِ..

بجبينٍ عابسْ

الشرفةُ..

دمعة حزن حكايتنا..

جرحُ بنايتنا..

منها..

لا تساقطُ تمتمة للعاشق..

إذا يرقبُ قمرَ الليلِ..

ولا أمنيةٌ لفتاةِ..

مازال شذاها يجمعُ فتيان الشارعِ..

في التوِّ..

ولا أنداءُ..

وغناءُ..

ونوارسْ

الشرفةُ..

موجدةٌ..

تتدلى منها أشلاءُ الغبطةِ..

ومواءُ القطة..

وثغاءُ الفاقة..

وشجارُ الزوجين المنتهكين..

من الفقرِ..

وأحلامُ الأطفالِ..

وبعضُ ملابسْ.





مقاطع شعرية

شعر: خوسية كوريدور ماثيوس*
ترجمة:خالد الريسوني
(المغرب)

ما أغرب أن تكون ميتا

ما أغرب أن تكون حياً،

أن تحس ذاتك محاطاً

بكائنات أخرى

غريبة أيضاً

وبأشياء خامدة

تشدك

إلى صمتها فقط.

ما أغرب أن تسمع

الأصوات الأكثر خفاء،

أن يتحول اللا مرئي

مرئياً،

أن يلمس المنفلت

أبداً

يباغتك أن يكون هذا

الذي يلفك

في الحقيقة واقعاً،

وأن تكون أنت ذاتك كذلك.

فحياتك لربما تدعمها

هذه الغرابة.

* * *

من هذا القطار أتأمل

الطمأنينة التي عبرها تسلمني

الحقول ذاتها،

الجبل الذي يتنامى

كلما نظرت إليه،

الشجرة المتوحدة

التي تمشي

بحثا عن الجذور،

بيت معزول

يذكر

بأن الإنسان بعد ما يزال موجودا.

* * *

يروقني أن أمشي

بلا رفقة،

أن أكتشف في الشجر

بذرة النار،

أن أرى الشجيرات تنمو

بإيقاعها المطمئن

وأحس كيف يضيء
الموت الوحيد ذاته
الذي يضيئني،
كل شيء.
يموت كل الرجال
الذين يعمهون في جهالتهم،
والذين يعيشون وهم يفكرون
في غد
زمن لا وجود له.
كل الرجال يموتون،
وهذا المساء
دياجير مضيئة
تجعل الإيمان ليس بالإيمان
بل إدراكا
لنور باهر
يشرق في دواخلي

* * *

لا شيء يمنعني
من الإصغاء لصوت الشجرة
حين تحلم،
للابتهالات التي تتبرعم
في أوراقها.
لم يتبق لي بعد
ما أضيعه
لكنني جد سعيد
حتى أني فقط جد سعيد،
والباقات المزهرة

للطفولة

تشتعل مثل المصابيح

حينما ينصرم الليل.

* * *

أذكر تلك الجولة

المتوحدة

التي كان فيها الصمت وحده

ما أتوصل

الإصغاء إليه ما بين الأوراق

وكنت أستطيع أن أحس ذاتي

مثل شجرة،

أن أحس ذاتي مثل طائر،

وأذكر أيضا

جولة متفردة

في رفقة،

منذ زمن بعيد.

لست أستطيع أن أتذكر

من كان يدوس الأوراق

بجانبي.

* * *

أرى كل شيء في وضع

الانتظار.

لماذا تلك الوداعة

من الأشياء،

الطريقة التي تمتلكها

في أن تبدو كما لو أنها تنتظر؟

تجمع في صمت،
وإن كان الكل يضج
من حولك
كما لو كنت تنتظر.

* * *

أنت تكتب في النار
مثلما يكتب آخرون في الماء.
تجعل الأرض متصلبة
حينما تصيرها خصبة،
وتلهو بالهواء
الذي تتنفسه.
حينما تتحدث أو تقرأ
قصائدك،
لا يعرف الواحد أبداً
متى ينتهي الشاعر
من قول أشعاره فينا.
والآن حينما تكون بعيداً
فأنا أستمع إليك وأكتب.

* * *

حمامة.
لكن كيف تعرف أنت
أن تلك كانت حمامة
وليست يوم أحد
أو صبحاً رمادياً
أو ذاك الطائر الغريب
الذي لا أحد يعرفه

والذي يحطم الفضاء

ويباغت قمم

الأشجار

بأغنيات لم يتم تعلمها؟

أعرف أنها حمامة

وأنها ليست يوم أحد،

وليست صبحاً رمادياً،

ولا هي نجم تائه،

كما أعرف، بل أنا متأكد

بأني رغم كوني لست شيئاً،

فأنا إنسان

يرى تحليق حمامة

يعلو

وهي تحطم الهواء

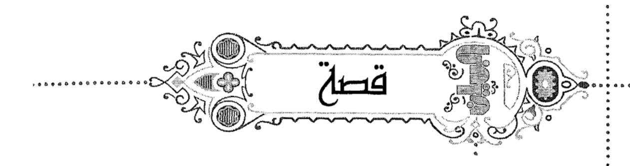
وتترك الصبح

فارغا إلى أبد الآبدين.

* * *

خوسيه كوريدور ماثيوس: ولد في قصر سان خوان سنة ١٩٢٩، شاعر استثنائي من الجيل الخمسيني، مقيم منذ ١٩٤٢ ببرشلونة، حيث نال الإجازة في الحقوق وقد برز ناقدا للفن ومترجما ثم شاعرا، أصدر أكثر من خمسين كتاباً حول الفن المعاصر والهندسة المعمارية...كما ساهم أيضا في العديد من دور النشرمثل دار النشر "إسباسا كالبي" التي كان رئيس تحريرها، نال عن إسهاماته في النقد الفني جائزة الفن التشكيلي لحكومة كطالونيا في ١٩٩٣، وهو مترجما أصدر باللغة الإسبانية إحدى أهم الأنطلوجيات للشعر الكطلاني سنة ١٩٨٣ بعنوان "الشعر الكطلاني المعاصر" وقد نال عنها الجائزة الوطنية للترجمة بين اللغات الإسبانية سنة ١٩٨٤، وشاعرا أصدر العديد من الدواوين الشعرية أهمها: قصيدة لأجل كتاب جديد ١٩٦١ الذي نال جائزة بوسكان ١٩٦١،ورسالة إلى لي بو ١٩٧٥، وهبة الجهالة الذي نال الجائزة الوطنية للشعر ٢٠٠٤، ودع الريشة فوق المشهد ٢٠٠٥.





الصندوق الخامس و الثلاثون

بقلم : باسمة العنزي
(الكويت)

داهمته رغبة ملحة في أن يفتش في ماضيه عن شيء يصلح لاستخدامه في المستقبل..تذكر مستودعه السري!

ركل بقدمه الباب الموصد ،محاولاً أن يخترق بالقوة المكان المهجور و يقتحم المساحة الضوئية النائية، العصية على الفهم.

فتح الباب..وجد الأحلام مذبوحة و عصفوراً يحتضر..وجد الأسرار افترشت زاوية و أخذت تحيك رداءً شتوياً بينما ذرات الغبار تتكدس في باقي الزوايا.

أربعة و ثلاثون صندوقاً معدنياً..ما كل هذه السنوات التي تتطاير خلفه كلما اقترب من أحدها كتلميذ يتعلم القراءة ينتظر بقميصه الأبيض نهاراً جديداً..وقف أمام صناديقه الملقاة في القبو، تساءل هل يقدم الأمس له شيئا غير الطين الجاف للبدء من جديد!

جلود التماسيح المعلقة على جدران مستودعه يقف أمامها..يا لسماكتها!

بالقرب منها الثعابين التي حنطها ليتخلص من سمومها..كلما أمعن النظر فيها كلما أدرك قوته من الارتفاع الذي يحدده.

مساء البارحة حينما تألم أكثر مما ينبغي قرر أنه لن يضحك بعمق و سيحفظ جميع الأسئلة و سيسعى للبحث عن إجابات دقيقة و إن لم يستطع ستكون جميع الاحتمالات جاهزة للانطلاق كقافلة تعبر الربع الخالي لتثبت أنها قادرة على النجاة.

يمسك بعدسته المكبرة يفتش عن شيء قديم يصلح لاستخدامه في

المستقبل، الأدوات المجهزة و الملاحظة الدقيقة و الذاكرة الصلبة هذا كل ما يلزمه للبدء.

الأرفف المثقلة بحملها من حوله تتساءل دائما لماذا يبقى ظله هنا...حتى عندما يغادر،مثيرا القلق و الظنون،الصناديق ملت الانتظار و في كل مرة يزداد عددها واحدا دون أن تنجح محتويات أي منها في ردم هوة الألم في داخله و لا في إفراغ ذاكرته من كل تلك الأحداث المريرة التي ذابت في طين الأرض.

يوغل في البحث، يمر قرب قدميه عنكبوت صغير، برأس ثقيل و مزاج متعكر يحاول الخروج من لعبة الخسارة، يفكر في الراحة..و في لحظة واحدة..يقرع الباب الموصد!

يخمن من الطارق؟ الطرقات ظلت خفيفة، خاف إن فتح الباب أن يطل عليه وجه يعرفه يصرخ فيه أن الرهان خاسر و الوقت مضى ململما أطرافه، و أسئلته القصيرة فقدت علامات استفهامها و اضمحلت!

الحياة ماكرة، يلتحف بضعفه الأزلي يتوجه للباب، يفتحه بهدوء و فضول، يطل عليه مجهول بابتسامة عريضة ...يقدم له فاتورة الصندوق الخامس و الثلاثين و يطلب منه التوقيع بالاستلام،أثناء ذلك كانت صناديقه الأخرى ترتجف بردا!



حب بعد الخمسين

بقلم: خطيب بدلة
(سوريا)

هي لحظة من لحظات العمر النادرة التي لا تتكرر. دخلتْ عليَّ ابنةُ أخي "نازك" في غرفة المكتب، حيث أجلس كلَّ يوم ساعات طويلةً أمام الكومبيوتر، أنضد قصصي ومقالاتي ومسلسلاتيَ التلفزيونية والإذاعية،.. وأبلغتني أن زميلتها المعلمة في المرحلة الابتدائية "هيفاء" تسأل عني باهتمام!

صعدت الدماء إلى وجهي، وتذكرت في تلك اللحظة أنني تجاوزت سن الخمسين منذ حوالي خمس سنوات. ويبدو أنني في زحمة العمر قد نسيت، أو تناسيت، أو أقنعت نفسي بأنني لم أعد رجلاً صالحاً للحب، أو بمعنى آخر: إذا كنت أنا مستعداً لأن أحب امرأة ما، فإنه ليس في مصلحة تلك المرأة أن تحبني بعد أن تناقص شعري وابيضَّ، وبَدَّلْتُ بأسناني أخرى اصطناعية، وتهدل جلد رقبتي، وشق الدكتور "بشار عزت" صدري ورقع لي شرايين قلبي، وبعد حين من الزمان قص الدكتور "يونس أحمد" كرةَ مفصل ساقي اليمنى وزرع مكانها كرة اصطناعية تساعدني على أن أمضي بقية عمري واقفاً على قدمي، بدلاً من أن أمضيها كسيحاً طريح الفراش.

في تلك اللحظة النادرة شعرت بدفء الحياة، وتراجعت عن رأي سابق كنت قد تهكمتُ فيه على أولئك المتفائلين الذين يغنون للحب زاعمين أنه لا يفرق بين شاب يمشي على رؤوس أصابع قدميه ويكاد يطير من خفة ورشاقة، وكبير شائب تستوطن

الأمراض جسده، وينتظر ليلة الجمعة ليموت على الإيمان!

وقلت مخاطباً نفسي متحسراً:

- قد تكون هذه الـ "هيفاء"، واحدةً من المعجبات بكتاباتي الأدبية، أو مسلسلاتي التلفزيونية والإذاعية، دون أن تكون معجبة بي شخصياً، مثلها مثل الآنسة "ريما" التي التقيتها قبل بضع سنوات، وكانت جلطتي القلبية لما تزل في بداياتها، وراعها أن تراني أدخن وأطلق سحائب الدخان من فمي وأنفي كالتنور، فمدت أصابعها الناطقة بالجمال وأخذت لفافة التبغ من بين أصابعي وأطفأتها وهي تقول لي:

- يا أستاذ أنت لستَ ملك نفسك، أنت ملكنا جميعاً.. ليس من حقك أن تهلك نفسك بالتدخين.

قلت لابنة أخي نازك:

- عمو، السيدة هيفاء التي تسأل عني باهتمام، ما هي مواصفاتها؟

قالت: هي، يا عمو، سيدة مطلقة، في الأربعين من عمرها، متوسطة الجمال...

واستمرت نازك في عرض مواصفاتها، ولكنني بدءاً من هذه اللحظة أصبحت أرى فمها يتحرك، وأرى يديها وتعابير وجهها تترافق مع حركة فمها، وشردتُ مع الصفات الأولى التي ذكرتها، ورحت أقول لنفسي:

-أولاً، هي في سن الأربعين، يعني على مقاسي، عز الطلب لرجل في الخامسة والخمسين، وثانياً هي مطلقة، يعني إذا أنشأتُ معها علاقة حب لن تنغص علي سروري بين لحظة وأخرى لتقول لي: (لا يمكنني أن أقابلك، فأنا سيدة متزوجة).. متوسطة الجمال؟ يا سلام! إن هذه أروع صفة بين صفاتها الأخرى، فلو كانت، فرضاً، جميلة، هل يعقل أن يتركها الشبان المتفرغون للحب وملاحقة الصبايا لي ولأمثالي من الكتاب المعطوبين؟

فجأة، سمعت ابنة أخي نازك تقول لي لتخرجني من شرودي:

- إيه، عمو، وَحِّدوه! أين صرت؟

قلت لها: آسف، لقد شردت. هل تريدين الصراحة يا عين عمك؟ أنا مضطر جداً لمقابلة هذه الإنسانة والتعرف عليها، فهبي لمساعدتي ولك الشكر الجزيل!

ضحكت نازك وقالت لي:

- رويدك، عمو، إذا كنت أنت مضطراً مرة واحدة، فهي مضطرة عشرين مرة، ولعلمك أنها منذ أيام تلح علي وترجوني أن أعرفها بك، بأسرع ما يمكن، وبالأخص قبل أن يأتي العيد.

كنا قد اقتربنا من العيد مسافة عشرة أيام أو أكثر قليلاً، ولم أكن أعرف ما هي العلاقة التي يمكن أن تربط بين العيد وامرأة ترغب بأن تتعرف على رجل يشتغل في الأدب والصحافة!



سمينة بعض الشيء، ولكن هذا ليس فألاً سيئاً، فالمرأة في هذا السن لا يمكن أن تكون نحيفة،.. تضع على رأسها منديلاً أبيض لا يسمح لشعرة واحدة من رأسها أن تظهر للعيان، ولكنني أكاد أجزم أن المنديل قد أضفى عليها جرعة إضافية من الجاذبية، على عكس بعض النساء اللواتي يبدين به وكأنهن قرعاوات!.. قصيرة؟ ما بها القصيرة؟ ألم يقل الحجاج ابن يوسف الثقفي لأصحابه: مَن تزوج منكم القصيرة ولم تعجبه فَعَلَيَّ مهرُها؟

قالت: صباح الخير أستاذ.

لثغتُها بحرف الراء أطارت خمسةً وعشرين ضباناً من ضبانات عقلي، وبقيت الضبانات الأخرى سائبة، تقرقع ضمن قرعة رأسي كما تقرقع الجوزتان إذا وضعتا في خُرج واسع ملقى على ظهر دابة هزيلة.

وشرعت تتلفت في أرجاء الغرفة، ركزت بصرها، خصوصاً، على أكوام الكتب والصحف والمجلات الملقاة هنا وهناك في غرفة مكتبي، عدا عن "سيديات" الكومبيوتر وعلب أجهزة الموبايل الفارغة التي لم أفهم حتى الآن لمَ يحتفظ بها أولادي. جلستْ على أحد الكراسي الخالية من الكراكيب والقراقيع وقالت لي:

- صدقني يا أستاذ، أمي أهلكتني من كثرة ما تلح علي.

أسرعت إلى مواساتها، إذ قلت لها ما معناه إن إلحاح الأمهات شيء طبيعي،.. وباعتبار أنهن سيدات متقدمات في السن فإن سبل الحياة تضيق عليهن، ويدب فيهن العجز الجسدي والنفسي، ويشعرن بفراغ الحب، ويسعين إلى تعويض هذا كله بجذب اهتمام أبنائهن وبناتهن إليهن.

ضحكتْ ضحكة أجهزتْ على ما تبقى في قرعة رأسي من ضبانات، وقالت لي:

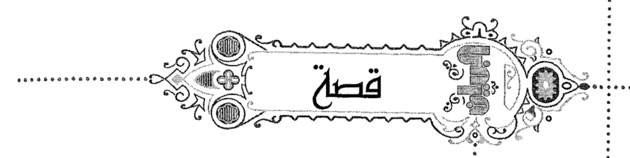
- مهلك، أستاذ، هذا الكلام نظري. صدقني أمي إذا ضربتها بالجدار ترتد إليك سليمة غير مصابة بأذى، ولا توجد لديها أزمة حب كما تتخيل، فأبي ما يزال على قيد الحياة، ويحبها، بل ومتعلق بها وكأنهما في شهر العسل!

دهشت وأنا أسمع هذه المواصفات العجيبة عن والدتها التي لا بد وأنها تجاوزت الخامسة والستين، ومواصفات أبيها الذي يتاخم السبعين، وقلت لها:



- لماذا إذن تلح عليك الوالدة؟

قالت: لأجل العيد. تريد أن تنظف البيت وترتبه، وهي تلح علي لكي أتدبر لها بعض الجرائد العتيقة كي تمدها على رفوف المطبخ، وبمجرد ما رأيت رفيقتي نازك تذكرت أن عمها، أعني حضرتك، كاتب وصحفي، فقلت لنفسي: لا بد أنني سأجد لديك الكثير من هذه الجرائد!!



قصص قصيرة جداً

بقلم: مسعودة أبو بكر
(المغرب)

-1 خارج الوقت :

هم هنا منذ الصبيحة

صيادو سمك البوري

تمرق قاماتهم من الماء، عند ضفاف البحيرة.على مقربة من الصخور سلال وقفاف النيلون الملون.

يرفع بعضهم يده ليمسح بطرف كمه ما ينضح من عرق عند الجبين الملتمع تحت الشمس، أو ليودع بين شفتيه سيجارة.

يتم كل ذلك في حركات بطيئة متئدة، كأنما يخشى الواحد منهم أن يقطع هنيهات السكون أو يشوش ثبات اليد الممسكة بالقصبة المنتصبة، خيطها يتدلى في جوف الماء. كل شاخص إلى خيط الصنارة، يقلل من حركته ، يرصد في شبه غياب عن بقية العالم اهتزاز قطعة الفلين عند طرف الصنارة.

حين اقترب منهم عابر سائلاً.

رجاء كم الساعة الآن؟

ران بعض الصمت ثم أجابوا بصوت واحد وفي نبرة مقتضبة:

لسنا ندري.

٢- انتظار-١-

تتضوّع رائعة العنبر في أرجاء غرفة عتيقة التصميم والأثاث تجف على أكف

الشمعدان النحاس دموع عرائسه البيض.

يغازل التخت الخشبي لصق الشرفة شرشفه المطرز.

تجتر وسائد المخمل العتيق والقطيفة أحلامها الأثرية.

ذيل أغنية عتيقة لزكريا أحمد يعانق تخوم السكون.

عند الشرفة قامة لامرأة عجوز تجاهد في شد عودها أمام الوهن.

تشد بيمناها إلى صدرها وشاحاً أسود.

بيسراها تسوي متمهلة خصلات بيضاء عند الجبين.

هي عند مرقبها.، أمام الشرفة منذ ساعة، تنتظر الرجل المهم.

الذي بقي في حياتها.

الرجل الوحيد بعد رحيل اثنين.

الحفيد الذي قد يأتي اليوم في زيارة.

٣- انتظار-٢

بوابة من عزّ آل حفص.

بوابة عتيقة.. قديمة قدم الخرافة يسردها للمولعين حكاء بارع ليلة رمضانية قبيل السحور... بوابة ضخمة عريضة تنفتح في صدرها خوخة. قبيل ظهيرة كل يوم، توارب الخوخة، يطل وجه شابة دون العشرين، نضرة الملامح تنضح قسمات وجهها بأمل مستجدّ. تمرق برأسها البهي الطلعة وتتطلع إلى الزقاق ببصر متوتر يرصد مدخله ويتسمر هناك.

تنفرج الخوخة قليلاً.. قليلاً.. تنسحب الفتاة خارج العتبة.

تضم يديها متقاطعتين إلى صدرها.

لا تبالي بصاحب الدكان العجوز المسترخي على قطعة حصير فوق دكة مجلزة، كان لا ينفك يرمقها بإشفاق.

يزحف الوقت. يرتفع صوت المؤذن بآذان صلاة الظهر. يتململ العجوز مكانه، تنسحب الفتاة داخل فتحة الباب منطفئة، كسيرة النظرة، بطيئة الخطو. يبتسم العجوز وهو يقفل الدكان.

"غداً أو بعد غد.. ستأتي الرسالة!

حتماً سيقف ساعي البريد عند بابك..! الشوق جميل يا ابنتي..".



٤-شهوة البحر

الصباح مبتسم

بيوت القرية تهيئ مواقدها ومجامرها لعطاء البحر.

زوارق ثلاثة اشتهت عناق البحر تغادر الميناء.

المساء متجهّم.

بيوت القرية تطفئ مواقدها ومجامرها.

زورقان اثنان يؤمان الميناء مكسوري الجناح.

اشتهى البحر صحبة الثالث.

٥- مصير.

كان الصخر يتأمل الماء المندفع بكل حماس عبر السواقي، يروي أعواد الشجر الحديثة، ويغوص إلى الجذور الضاربة في الطينة غوصاً. همس نحوه.

لا تتحمس هكذا يا صديقي، ولا تستعجل نضوج الأعواد، هي التي ستصليك يوماً وسأكون على ذلك شاهداً!.

طقطق الحطب ذات شتاء، لعلعت النيران تحت مرجل ارتجف الماء في جوفه غلياناً وتأججاً حتى صاحت فقاقيعه:

"أححححح. اكتويت.. اكتويت.

العودالذي سقيت ورويت بها اكتويت..!".

عندها قالت أثافي الصخر وهي تسند المرجل:

"ألم نحذرك من قبل؟"

٦- جدوى

تعلقت غيمة كندفة ثلج بأهداف السماء، تمر بها الريح كي تزحزحها فتنتقل من رمش إلى رمش، مستميتة في التكوّم هناك.

كان النزول إلى الأرض يرهبها.

قالت لها الريح:

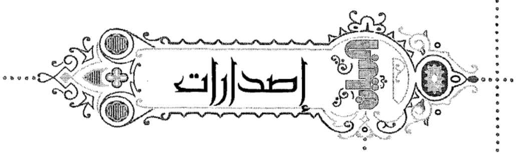
ألا تريدين الانهمار؟.. ليس للغيوم مستقر في السماء.

لا أرغب في النزول.. انظري مساحة العطش والجفاف، فهل أكفي وحدي؟ سيبتلعني بشراهة أول شبر من التربة الجافة وأضيع قطراً لا يغني في أضلاع الأرض!

ردت الريح:

قد تفلحين في إيقاظ بذرة! ألا تستحق بذرة كامنة في جوف التربة الصادية قطر الحياة؟

تمطت الغيمة الصغيرة.. تركت معتلاها ثم.. انهمرت.



بعد أن نفدت الطبعة الأولى في أقل من عام

صدور طبعة ثانية من "الثقافة في الكويت" للمؤلف الدكتور خليفة الوقيان



صدرت الطبعة الثانية من كتاب "الثقافة في الكويت.. بواكير - اتجاهات - ريادات" للباحث الشاعر الدكتور خليفة الوقيان.

يتضمن الكتاب، الذي لم يمض على إصدار الطبعة الأولى منه عام واحد، لكنها نفدت، أربعة فصول على درجة عالية من الأهمية التوثيقية والتحليلية، فحسب قول المؤلف:"لم تكتف الدراسة بالعرض التوثيقي للجهود الثقافية المبكرة والاتجاهات الفكرية، بل سعت إلى التحليل والتعليل".

وضم الفصل الأول: عوامل الاهتمام المبكر

بالثقافة، وفيه حديث عن طبيعة السكان والموقع والنظام السياسي والمؤثرات الخارجية.

وجاء الفصل الثاني بعنوان: مظاهر الاهتمام المبكر بالثقافة فتكلم عن بدايات نسخ الكتب في الكويت، ثم تأليفها، وعرف بالصحف التي صدرت منذ العام ١٩٢٨ حتى مشارف الاستقلال، وانتهى بالكلام عن المؤسسات الثقافية الأهلية، وهي الجمعية الخيرية العربية، المكتبة الأهلية، المكتبات التجارية، النادي الأدبي، الديوانيات الثقافية، الرابطة الأدبية، المطابع.

أما الفصل الثالث: فكان رصداً للتيارات الفكرية التي كانت سائدة في الكويت حتى العقد الثالث من القرن العشرين، وهي الاتجاه الإصلاحي والاتجاه الديموقراطي، والاتجاه القومي، والاتجاه المحافظ.

وتناول الفصل الرابع: الريادات الإبداعية في مجالات الشعر والقصة المسرح والموسيقى والغناء والفنون التشكيلية.

ويقول المؤلف د. الوقيان:استغرق إنجاز هذه الدراسة زمناً غير قصير، وجهداً غير يسير، ولعل السبب في ذلك راجع إلى شح المصادر، والحاجة إلى رصد الإشارات المبعثرة في المصادر التاريخية والأدبية والاجتماعية والدينية، فضلاً عن تقارير الرحالة ومشاهدتهم، والوثائق والأوراق الخاصة، والمخطوطات، والمصادر الشفاهية، والسعي من بعد إلى بناء التصورات وتحليل الظواهر، واستنباط الأحكام، وبخاصة ما يتعلق منها بتعليل اهتمام الكويتيين المبكر بالثقافة، وكذلك ما يتصل بالاتجاهات الفكرية في الكويت؛ إذ أن الدراسات السابقة التي تناولت الاتجاهات الفكرية في الكويت كانت تبدأ-غالباً- بحركة المجلس التشريعي في العام ١٩٣٨، على حين سعت هذه الدراسة إلى محاولة التعرف على تلك الاتجاهات منذ القرن الثامن عشر، أي منذ ظهور دعوة الشيخ محمد بن عبد الوهاب.

وأضاف: أحسب أن معرفة كيفية قيام الكيان السياسي الكويتي، ومكوناته الثقافية، واتجاهاته الفكرية، في المراحل الأولى لقيامه، تكتسب أهمية كبيرة، وتقود من ثم إلى فهم المراحل اللاحقة، بل لعلها تقود إلى معرفة ما ينبغي أن تكون عليه الحال مستقبلاً.

الكتاب: الثقافة في الكويت.. "بواكير- اتجاهات- ريادات"

المؤلف: د. خليفة الوقيان.

الطبعة الثانية- ٢٠٠٧م



سيد الأجنحة
.. صلاح دبشة

صدر للشاعر صلاح دبشة ديوان شعر جديد بعنوان "سيد الأجنحة"، وقد حلق الشاعر دبشة بهذه الأجنحة " إلى مسافات إبداعية نائية وربما إلى فضاءات غير مسبوقة، أو لم تطأها أجنحة شاعر من جيل دبشة.

يعتمد الشاعر في ديوانه هذا على مرتكزات أساسية قوامها المباغتة في خاتمة القصيدة، والتي يحولها أحياناً إلى منشور إنساني يحلل واقعاً ما ويرده إلى كينونته الفلسفية:

P.O.E.T.R.Y.J.C.B

سيد الأجنحة
The Master of Wings

صلاح دبشة
Salah Dabsha

أشبه الطين

لكني لست هو

رغم أني كلما بكيت

صرت وحلاً

* * *

أجلس الآن

في شرفة القلب

اتفرج على طيوره

ترفرف مع النسمات

الآتية من البحر

وتطير

تصعد بهدوء رائع

تصعد عالياً بين غيوم متناثره

ويترك الشاعر فراغاً كبيراً من البياض في الصفحة قبل أن يختمها بكلمة رائعة: تختفي.....

مسار

الغيوم تتلاقى في السماء

على مرأى من العصافير

وهي تزور بعضها البعض

في البساتين وشقوق المنازل،

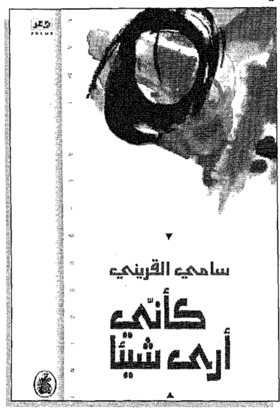
ظننتك

تفتحين الباب
حين التمع البرق
الذي ارتد يتخبط بالغيوم
فأحدث سقوطها دوياً هائلاً
في الأعالي
وهوت شظاياها تبلل الشوارع
تتساقط حولي في برك صغيرة
تطفو عليها النوافذ
راح الهواء يتمسح بأطراف النوار
وخطا الروح تنزل نحوكِ
على الرذاذ

كانت تركض

- الديوان: سيد الأجنحة
- الشاعر: صلاح دبشة
- الكويت: ٢٠٠٧م.

سامي القريني في أول دواوينه: "كأني أرى شيئاً"



صدر للشاعر سامي القريني ديوانه الأول: "كأني أرى شيئاً"، وأوجد القريني في ديوانه انسجاماً موضوعياً بين شكل القصيدة ووزنها الذي يتنقل بين العمودي والتفعيلة، وبين المضمون العميق الذي يطرحه بوعي كبير.

ويطغى على قصائد الديوان مسحة واضحة من الحزن حتى وهو موغل في العاطفة أو السياسة أو الأم- كما تنتشر في الديوان لغة الموت سواء من خلال المراثي العديدة التي تضمنها الديوان، أو عبر مضمون الرحيل الأزلي القائم بذاته في قصائد أخرى.



ويمتلك الشاعر القريني مخزوناً لغوياً جيداً،ومخبأ من المفردات الوافرة التي يستل منها الجديد في كل قصيدة:

تَجري عَلَى مُدُن البَيَاض
قصَيْدَةً مائية كلماتُهاَ عَسَلُ الجُفُونْ
كيّ تستريح بحيٍّ أحداقي ملائكةُ الجُنُونْ

كُنْتِ القصيدة حين فاجَأني إلهُ الشِعْرِ مُرْتدياً
عباءة وحْيِه الفضِّيِّ
ينثرُ لي سلالَ الأحرُفِ "المُتَمَكْيِجَاتِ"
بِمَرْمَرِ الفَرَحِ البَهيِّ،
اللابسات شُمُوْسَ رُوْحِك
يا خيالاً مِنْ شَذَا
أَسْدَلْتِ خَيْطَ الوَحْي رَقْصَةَ نَرْجِسٍ
في حَانة الأفْكَارِ
حَتَّى اعْشَوْشَبَتْ مِنْ خَمْرِ قَافِيَتي
صَبَاحَاتُ الحَنينْ.
ماذا تُرَى اسمُك؟
- لستُ أدري..

كَرَزُ المواويل

كُنتِ الأميرة والجميلةَ
كُنتِ سيدة البنفسج
حين خبأك الضبابُ كقطرة من صوته الورديِّ
فانطلقتْ بأوردة الأُنُوْثة فيْكِ
رائحة الحليب المُخْمَليُّ
تَمَوْسَقَتْ قِصصُ القرَنْفُلِ في فراشاتِ العُيُون.
أُهْديك أحلى ما بأوراقي
من التُفَّاح والرُمَّان واللوز المقشَّر
يا عبيراً أظل يسبح في شتاءات الغصون
طِيْرِي..

فإن الأرض تحتك بحر فيروز وغابةُ زيزفُون
ودعي ضفائرك الندية كركرات من لُحُونْ

- الديوان: كأني أرى شيئاً.
- الشاعر: سامي القريني
- المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت-٢٠٠٧م.

محمد هشام المغربي يحاكي السياب: "هو المطر"

صدرت للشاعر محمد هشام المغربي ديوانه الشعري الرابع بعنوان "هو المطر".. (كالحب كالأطفال كالموتى)، وبدا واضحاً من العنوان أن ثمة رسالة إبداعية مستوحاة من الشاعر الراحل بدر شاكر السياب على الأقل بنسقه الإنساني الرائع الذي يدثر به المغربي قصائده.



ويتوجه الشاعر في ديوانه نحو بوابات عديدة لكن لها مدخل واحد هو هذا البعد الروحي الذي يكتنف القصيدة صانعاً منها نسقاً ثقافياً وتاريخياً على درجة كبيرة من العمق. وثمة هاجس للمدن.. للأمهات.. للغياب يعتري قريحة الشاعر فتنتج بين يديه قصيدة جديرة بالقراءة:

أمّاهُ
خانَ النجمُ
والأقدارُ باعتنا
وسرتُ على الفجيعة
حاسرَ الرأسِ
التفتُ هناك يلسعني
هجير اليأسِ
أصرخُ في العيون:



أتفرحونَ؟

تطبّلون، وترقصونَ؟

اللعن! ألعنكمْ

أنا أمي بلا وردٍ غفتْ في رمسها

النائي.

أنا أمي تراوغُ هجركمْ فيها.

أنا أمي البعيدةُ- دون فاتحةٍ بهذا

الحَلْكِ تُتلى فوقها- تبكي، يُريع الليل

وجنتها،

ولا أحدٌ بباب القبر يحمل

ما تيسّر من دموعٍ/ يرفع

الإخلاص/ يعطي للموات

حقيقة أخرى!

الديوان : "هو المطر"

الشاعر: محمد هشام المغربي

دار الفارابي- بيروت- 2007م.

يوسف خليفة يكتب لأجل الإنسانية "أفكار عارية"



صدر للقاص يوسف خليفة مجموعة قصص قصيرة بعنوان "أفكار عارية"،



وهي المجموعة الثانية بعد مجموعته الأولى "العين الثالثة"

وبدءاً من الشكل الفني للمجموعة، وصولاً إلى المضمون الحكائي المكثف يظهر أن القاص يوسف يعتمد التطوير في الطرح القصصي، خروجاً منه على المألوف السردي. بحيث لا تتعدى القصة الواحدة مقطعاً كلامياً واحداً، ولقناعته بأنها مكتملة الأركان لم يسمها صاحبها بـ " قصة قصيرة جداً"، بل تركها تأخذ بعدها القواعدي في الحديث.

للحرية وللإنسانية المساحة الأوسع في مجموعة خليفة، وهو الطرح الذي يستحق عليه أن ترفع له هامة الأقلام احتراماً.

الواقع أمَرّ

هرب من سيل الرصاصات

رأى صديقه يصاب في ساقه..دماء

استيقظ من كابوسه.. يصرخ

أمُّه تهرع إليه تُطمئِنَهُ.. تمسح على رأسه

انفجار كبير..

لا تزال يد أمِّه على رأسه . يدٌ فقط!

- **المجموعة القصصية: أفكار عارية**
- **المؤلف: يوسف خليفة**
- **دار الفارابي- بيروت ٢٠٠٧م.**

"وردة في الخد.. وأخرى في النظر"
ديوان شعر جديد مترجم من الطاجيكستانية إلى العربية

صدر ديوان شعر جديد مترجم إلى العربية عن الشعر الطاجيكستاني بعنوان" "وردة في الخد وأخرى في النظر" للشاعر جولنظر والشاعرة جولر خسار،وقد ترجمه نذر الله نزار وراجعته الشاعرة سعدية مفرح وقدمه إبراهيم بابايف.

يضم الديوان مجموعة من القصائد معظمها قيل إبان الحرب الطاحنة التي عصفت بطاجيكستان في مطلع التسعينات، لذلك تتميز الأشعار باكتنازها بالمفردات الوطنية.

وبدا واضحاً أن الشاعرين يمتلكان ثقافة كونية واسعة حيث تحدثا عن





قضايا عربية وجدا أن فيها شبها بما كان يحدث في بلادهم، مثل أحداث صبرا وشاتيلا، وتعاطفهم بشكل عام مع القضية الفلسطينية، بل وأوغلا أكثر في التاريخ العربي من خلال إسقاطات شعرية من واقع امرئ القيس.

ويفيدنا الديوان بمقدرة الشاعرين على تحويل اللحظة الحانقة خلال الحرب إلى فعل ثقافي تنموي يؤرخ لواقعة زمنية، دون أن يؤجج أوار الفتنة، وذلك من خلال مظلة سلام يكتبها شاعر الديوان بقريحة الأمل:

ألست تتذكر نجوما

تلألأت يومها في الأفق البعيد

دونما اهتمام

وثمة حرب كانت بين الخير والشر

تدور رحاها

لكن الغرام

جاء بكل تناقضاته وتقلباته

ليكون بيني وبينك.. رسول سلام

- **الديوان: وردة في الخد وأخرى في النظر**
- **الشاعران: جولنظر وجولر خسار**
- **ترجمة: نذر الله نزار**
- **مراجعة: سعدية مضرح**
- **تقديم: إبراهيم بابايف**



نافذة

اتحاد المصارف الكويتية يدعم الإبداع الكويتي

أعلن أمين عام رابطة الأدباء/ حمد عبد المحسن الحمد بأنه تم تأسيس صندوق تحت مسمى "صندوق اتحاد المصارف الكويتية لدعم الإبداع" وهذا الصندوق يأتي كمبادرة من اتحاد المصارف الكويتية لدعم الإبداع الكويتي ولتفعيل الأنشطة الثقافية لرابطة الأدباء، والجدير بالذكر بأن اتحاد المصارف له نشاط واسع في الدعم الاجتماعي والثقافي للعديد من الأنشطة في الكويت مما يعزز دوره الوطني في مسيرة وتقدم المجتمع في كافة النواحي.

هذا ويتقدم أمين عام الرابطة حمد الحمد بالشكر والتقدير للسيد/ يوسف عبدالحميد الجاسم أمين عام اتحاد المصارف الكويتية والسادة أعضاء الاتحاد على جهودهم البناءة في كافة المبادرات التي ساهموا بها على كافة الأصعدة لخدمة وطننا الحبيب.



لوحة الغلاف للفنان التشكيلي الكويتي حميد خزعل :

درس المرحلة الابتدائية في مدرسة الفحيحيل الابتدائية (سميت عثمان بن عفان بعد ذلك). أكمل بعدها المرحلة المتوسطة في مدرسة المعري المتوسطة. وبناء على توجيهات مدرسي التربية الفنية في المدرسة، الذين لاحظوا شغفه وحبه لمادة الرسم ورغبته في صقل هوايته الفنية بالدراسة الأكاديمية ولعدم وجود كلية متخصصة للفنون الجميلة، التحق بمعهد المعلمين وأنهى بعد أربع سنوات دراسته بحصوله على دبلوم التربية الفنية سنة ١٩٧١م.

له العديد من المؤلفات التشكيلية والمشاركات المحلية والدولية.

البيان



صدر حديثاً

وزارة الإعلام
مطبعة حكومة الكويت